

相声溯源

侯宝林 薛宝琨
汪景寿 李万鹏

相声溯源

侯宝林 薛宝琨
汪景寿 李万鹏



人民文学出版社
一九八二年·北京



封面设计：邓中和

相声溯源

人民文学出版社出版
（北京朝内大街166号）
新华书店北京发行所发行
六〇三厂印刷

字数159,000 开本850×1168毫米1/32 印张7 1/4 插页2
1982年5月北京第1版 1982年5月湖北第1次印刷
印数00,001—10,000

书号10019·3294 定价0.72元

目　次

总 论

从相声的研究谈起

相声是我国土生土长的民间艺术，有着悠久的历史传统，深为广大人民所喜爱。特别是解放以来，曾经被摧残得奄奄一息的相声艺术获得了新生，发展十分迅速。它不再局限于北方的几个城市，也不仅仅流传于市民阶层的狭小范围之内，而是由北方风行全国，由城市遍及农村，由市民扩至各个阶层，几乎是"妇孺皆知，雅俗共赏"的了。一种短小灵活的艺术形式，没有多大的容量，却能反映重大的社会生活；一种对话的表演方式，不借助综合艺术的手段，也无需音乐伴奏的渲染，而竟有感人至深的艺术魅力，这的确是值得认真研究的。

如果要研究相声的艺术规律，那么，探讨相声历史的渊源无疑是个重要方面。因为任何艺术形式都是在历史的长河中汇集了各种因素，扬弃了各种杂质，经过群众的选择和时间的沉淀逐渐形成的。今天的相声艺术也不是从半空中掉下来的，同样有着久远的历史源头。只有了解相声艺术的历史源头，才能正确地认识它的发展过程，总结经验教训，繁荣当前的相声创作。

相声是旧社会里"生"，新社会里"长"的艺术形式。可溯之源虽然很长，可证之史却甚短。解放前由于种种原因，历来不被重

视，这方面的历史记载甚为贫乏。同时，艺人又受社会地位和文化水平的限制，仅靠师承关系，口耳相传，也难免有道听途说，以讹传讹之嫌。因此，有关相声艺术形成、发展方面的史料零星散乱，真伪相杂，又往往淹没于浩如烟海的典籍之中。如果要从庞杂的史料里把那些有价值的材料筛选出来，进而探索相声艺术的历史源流，那么，就必须对相声艺术的基本特点有所了解。

相声艺术的基本特点是什么呢？

首先，相声是"说"的艺术，属于"以词叙事"的说唱艺术，而有别于"以身代事"，进入角色的戏剧艺术。这种表演方式密切了演员和观众之间的关系，缩短了舞台上下的距离。演员直接跟观众交流感情，在观众的配合、默契之下进行演出，获得艺术效果。从这个意义上说，相声表演是演员和观众一起的集体抒情。从观众角度来说，他们不是站在演员的对面或旁边，消极、客观地鉴赏舞台演出，而是身临其境地跟演员一起创造艺术形象，尽管他们并不登台。这就是相声艺术的"说法中之现身"，不同于戏剧艺术的"现身中之说法"。相声艺术"说"的特点反映着我国人民的欣赏习惯。早在先秦，我国人民中间就流传着丰富多彩的民间故事和笑话。这些故事和笑话随着"俳优"进入城市和宫廷，并逐渐发展为早期的说唱艺术。据记载，隋代就有了萌芽中的"说话"艺术；唐代"俗讲"有了相当的发展；到宋代，"说话"进入了鼎盛时期，成为"瓦舍"伎艺的一个重要门类。"说话"艺术植根于群众的土壤之中，跟人民有着血肉的联系。我国人民不习惯舞台和观众之间那种感情的隔阂和思想的距离，这也许是我国戏剧艺术的形成晚于西欧及其他国家的原因之一吧。后来崛起的戏剧艺术，也是保留着说唱艺术的影响和痕迹。特别是丑角一类的演员，即使进入角色，也时常跳出跳进，经常跟观众

直接交流感情。这也是宋元杂剧和传奇兴起以后，说唱艺术并未被戏剧艺术所取代，反而在明清以来大为兴盛的原因。从总的历史发展进程来分析，不是戏剧艺术滋生了说唱艺术，而是说唱艺术哺育了戏剧艺术。因此，在追溯相声历史源头的时候，就大可不必避讳与戏剧史"争夺"和"瓜分"材料的嫌疑。

其次，相声是笑的艺术。相声是以笑为武器来揭露矛盾，塑造人物，评价生活的。没有笑，可以构成任何其他艺术，但，不能构成相声和喜剧艺术。也就是说，相声艺术具有幽默讽刺的特长。它反映生活不是平面的，而是夸张的，甚至是变形的。我国有着悠久的幽默讽刺的传统，远可追溯到周秦的"优戏"和"优谏"。《史记·滑稽列传》记载的优旃劝谏秦始皇和秦二世的故事就是最好的事例。优旃采用的是"顺其所好，攻其所蔽"的招数，生动地表现了我国劳动人民的机智和勇敢。讽刺艺术是阶级压迫的产物。我国长期处于封建社会，没有政治民主和言论自由，人民就常常采取迂回曲折的方法向统治阶级进行斗争。讽刺艺术象压在巨石下的野草，只有经过曲折的变形才能保持生存的权利。讽刺的笑决不是轻佻和浮浅的表现，而是愤怒和正义的迸发。我国劳动人民素以开朗乐观著称，擅于以笑为武器鞭挞嘲弄反动统治阶级，否定蔑视一切丑类。与此同时，又以笑为手段批评和匡正自身的缺点错误，清洗和荡涤统治阶级强加的污泥浊水。此外，还通过畅快的大笑或会心的微笑来表现他们的聪明才智和生活信念。他们的美学观念和艺术情趣在小说、戏剧、故事、笑话特别是说唱艺术里表现得极为鲜明。我国人民酷爱喜剧艺术，即使在极其野蛮残酷的统治下，人们也从未动摇过他们生活的信念；即使在极其黑暗的阶级和民族的双重压迫下，人们也从未低下过他们高贵的头。这是我国民间戏剧里严格意义的悲剧

并不很多，而且常常跟喜剧结合在一起的原因，这也是在戏剧艺术兴起以后，人民并不以欣赏喜剧为满足，而要求一种更快意、更酣畅、更直接的抒情方式，即近代相声应运而生的原因之一。如果说，我国的民间文艺是作家文艺当之无愧的"乳娘"，那么，它所具有的喜剧风格更是不容忽视的艺术传统。

"说"和"笑"的特点构成了相声艺术的基本轮廓，这就是具有喜剧风格的语言表演艺术。"说"，奠定了相声艺术的表现方式，作为说唱艺术的一种，从而与戏剧艺术区别开来。"笑"，奠定了相声的艺术特征，从而与其他说唱艺术形式在功能上区别开来。而这两种特征又是互相依存、彼此补充的。"笑"是演员和观众默契合作的产物。"说"的特点有助于相声"笑"的武器的施展。演员（还有作者）播撒的笑的种子，只有在群众的土壤里生根发芽，才能绽开笑的鲜花，结出笑的硕果。"说"，催发着笑的种子迅速成熟。

相声属于喜剧艺术之列，但又不同于喜剧。喜剧的笑主要来自喜剧情节和喜剧性格，而相声的笑主要来自"包袱"。"包袱"是矛盾的集中和强调。它有时借助于情节，有时也可以不要情节，而以语言的艺术魅力取胜。"包袱"必须以"说"——演员"对话"、"聊天"——的方式加以表现。实际上，只有演员的跳进跳出，时而进入角色，摹拟人物，时而跳出角色，揭露矛盾或评价生活，相声的"包袱"才能形成，笑才能在矛盾失调的揭露中突然迸发。"说"和"笑"的相互依存和彼此补充的关系，充分地调动了相声的艺术特长，也体现了相声艺术的基本特征。因此，探索相声艺术的历史源头，"说"和"笑"是必须掌握的两把钥匙。

近代，特别是解放以来，相声历史的研究和探索，越来越引起文学史家和曲艺工作者的重视。他们或是从相声艺术现状出

发，对古代的某些文艺现象进行类比，从纷云杂沓的史料里爬梳出近似相声的记载；或者从调查研究入手，了解艺人的师承关系以及种种轶闻掌故，加以记录整理。所有这一切，都是十分宝贵的，对于我们的《相声溯源》有很大的启发。在以往的研究和探讨中，不少人注目于唐代的"参军戏"，认为相声艺术是由"参军戏"发展而来。罗常培、吴晓铃、杨荫深、林庚、黄芝冈、廖辅叔、顾也文等都有类似的看法。当然，不同的看法也是有的。有人认为，相声艺术与"参军戏"截然两途，无所牵合，把"参军戏"的本质特点概括为：一是"全以故事"，二是"化妆代言"，三是"政治讽刺"，并且断言这三条是相声艺术所不具备的，从而得出"参军戏"只能是戏剧艺术的祖先而与相声艺术无关的结论。

上述两种意见各有长短，对于今天的相声历史研究都是有启示的。类比的方法是科学研究所经常采取的行之有效的方法之一。然而，如果简单化，则容易割断历史联系，忽视一种艺术形式在其发展过程中的多种变化以及其他艺术形式对它的多方面的影响，特别是容易忽略时代和人民对艺术的扬弃和选择，而这正是艺术赖以生存的唯一土壤。其实，不唯相声艺术，就是戏剧艺术也不是单一因素的发展和扩充，而是经历了长期的孕育和积累，综合多种因素而逐渐臻于成熟的。同样，相声艺术也不可能在古代找到一模一样的原型。如果拿今天的相声艺术作模式，硬套"参军戏"或古代的其他艺术形式，寻求绝对的"是"或"否"的答案，就会混淆相声艺术的可证之史和可溯之源，甚至导致相声艺术的历史虚无主义。

由于史料的贫乏，以往的相声历史研究曾出现过这样的现象：避免相声源流的探索，而侧重于对相声艺人情况的实地调查，得出相声艺术产生于清末的结论。特别是同治和光绪之间

因"国服"而改行说相声的朱绍文(艺名"穷不怕")被视为相声艺术的"鼻祖"，整理并发表了一些有关的材料。这无疑是极有价值的。这些材料使我们对相声的现实主义传统，相声与市民生活的联系，相声的各种艺术手段的发展以及相声流派的形成有了进一步的理解，应该充分肯定。然而，如果以此为据，把相声艺术的形成定在清末，把朱绍文当做相声的"鼻祖"，把一种艺术形式的形成仅仅归结于"国服"之类的偶然因素，显然是缺乏科学性的。

那么，究竟应当怎样看待相声的历史呢？我们认为：相声的可证之史较短，可溯之源却很长。今天的相声艺术必然从过去的"相声"继承发展而来。而过去的"相声"也必然是吸取多方面的因素逐渐汇集而成的。这一过程是极其复杂的。有时从一种因素中分化出来，在特定的历史条件下活跃一时；有时又受某种社会原因的影响在短暂的兴盛以后又消溶于另一因素之中，而表现为暂时的沉寂。特别是在萌芽阶段，由于幼稚和不稳定性，可能既带有相声艺术的某些特点，又带有其他艺术形式的某些特点；或者，此时相声艺术的特点比较突出，彼时其他艺术形式的特点又较为明显，这是艺术史上常见的现象。因此，我们就不应该以今天的相声艺术为标准去肢解古代萌芽状态的相声艺术，更不能对历史上若隐若现的不稳定的现象持否定态度。科学的方法应该是：认真地研究相声生命的细胞，并从这些细胞的联系和发展中探索相声艺术从无到有、从小变大的形成过程，使艺人口头的传说和文献可据的材料逐渐统一起来，以便作出实事求是的结论。因此，作为相声历史研究的一个组成部分，本书侧重相声艺术可溯之源的探讨，所以取名为《相声溯源》。

“相声”名称辨析

相声艺人常说：“相声是相貌之‘相’，声音之‘声’”。把相声艺术看成以摹拟形态和声音为主要特点的技艺，未免有牵强附会之嫌，却也反映了相声发展史上的一个重要现象：相声这一名称经历了“像生——象声——相声”的发展过程。早期的“相声”曾经叫过“象声”或“像声”，实际是一种口技。《清稗类钞》的“戏剧类”里说到“口技”：

口技为百戏之一种，或谓之曰口戏，能同时为各种音响或数人声口及鸟兽叫唤，以悦座客。俗谓之隔壁戏，又曰肖声，曰相声，曰象声，曰像声。

同书《京师有象声戏》一节里也说到“京师有为象声之戏者”。历史上口技演出多在布幔中进行，故称“隔壁戏”，所以说是“象声之戏”。当然，这里的“戏”也可以理解为技艺。“隔壁戏”是在声音摹拟中穿插人物故事，制造笑料，有别于一般口技，但它仍以口技为基础，跟今天的相声艺术是不一样的。《清稗类钞》的记载是有根据的。康熙年间李声振《百戏竹枝词》里有《口技》一首，作者自注：

(口技)俗名“象声”。以青绫围，隐身其中，以口作多人嘈杂，或象百物声，无不逼真，亦一绝也。

乾隆年间翟灏辑的《通俗篇》里“相声”条下按语说：

今有相声技，以一人做十余人捷辨，而音不少杂，亦其类也。

此外，乾隆年间蒋士铨《京师乐府十六首》、嘉庆年间佚名《燕台口号一百首》、捧花生《画舫余谈》都有类似的记载，直到光绪年间，富察敦崇《燕京岁时记》里还记载有：

像声，即口技，能学百鸟音，并能作南腔北调，嬉笑怒骂，以一人而兼之，听之历历也。

由此可见，清代以来的“像声”或“象声”原是以摹拟声情之态为特长的口技，有别于今天以幽默讽刺为特长的相声艺术，尽管有时也使用了“相声”这个名称。今天的相声艺术不仅受到以口技为内容的“象声”的影响，而且它的名称就是由“象声”转化而来的。相声有“明春”、“暗春”之说。“明春”是明相声，就是今天的相声；“暗春”是“暗相声”，就是“以青绫围，隐身其中”的口技。这样，现代相声取代了口技的“象声”之名称，跟它分了家。尽管摹拟人言鸟语、市声叫声之类的技艺进入了相声艺术，那只不过是“说、学、逗、唱”四种因素之一，既不占统领地位，也不构成相声艺术的基本特征了。《喜报三元》、《乌鸦闹巢》一类相声段子里摹拟喜鹊或乌鸦的叫声只是作为一种艺术手段或因素，溶汇在相声的幽默讽刺的喜剧风格之中。这种摹拟技艺进入相声艺术，纳入相声喜剧风格的轨道，固然仍须以逼真神似为能事，但又不能就此止步，而必须跟制造“包袱”结合起来。因此，“正学”的基础上还可以有“歪学”，在“像”的前提下，也可以“像不像，三分样”。可以说，今天的“相声”名称固然是由“象声”转化而来，却只是借用了外壳，其内容则有了重大的发展。

现代意义的“相声”名称见于记载是较晚的。前面提到的“相声”其内容大体仍是口技，是否也包括类似今天的相声艺术，有待进一步考证。朱绍文、张三禄等早期的相声艺人出现在清

末，朱绍文还为我们留下了典型的相声段子《字象》，但当时的有关记载里却未提到"相声"一词。据初步考察，目前见到的关于"相声"(并非口技)的记载比较早的是一九〇八年出版的英敛之《也是集续篇》。它称相声演员为"滑稽传中特别人才"，并说：

其登场献技并无长篇大论之正文，不过随意将社会中之情态摭拾一二，或形相，或音声，摹拟仿效，加以讥评。

文中转述了当时流行的一段叫做《大人来了》的相声，说的是清末北京九门提督出门，有囚首丧面、破帽鹑衣的卫兵开路，手拿皮鞭吆喝："大人来了，骆驼抱起来！""大人来了，驴车赶到沟里去！""大人来了，老太太把孩子摔死！"弄得鸡飞狗走，惶惶不安。这段文字虽然不长，却生动地反映出相声艺术的喜剧风格和战斗作用。它还告诉我们：当时的相声已经有了"说、学、逗、唱"的全副武装，跟今天的相声艺术没有什么两样了。虽然不能以此作为"相声"名称问世年代的定论，但至少可以这样说，具备今天的内容、特点和风格的相声艺术，其历史不会太久。

"相声"名称的辨析是否就止步于此呢？不！还应上溯到古代百戏里的"像生"。董每戡在《说"丑"、相声》里说：

我疑今之"相声"或系"象生"二字转讹而成，可能在吴自牧之前的唐代便有此称呼。

唐代是否就有了"像生"，尚缺论据，但至少在吴自牧之前的北宋就有了"像生"，到南宋还出现了"像生叫声社"这样的艺术团体。赵景深在《中国古典喜剧传统概述》里说：所谓相声，实在是宋代"像生"之遗。是有道理的。

在宋代，"像生"一词作技艺解，经常跟"学"、"乔"连用，即

"学像生"、"乔像生",乃是当时颇为盛行的瓦肆伎艺了。吴自牧《梦粱录》里说:

> 但有百业皆通者,如纽元子,学像生、叫声、教虫蚁、动音乐、杂手艺、唱词白话、打令商谜、弄水使拳,……

这里的"学像生"是一种摹拟声音的口技,跟"叫声"、"叫果子"一类伎艺是很接近的。高承《事物纪原》里说:

> 京师凡卖一物,必有声韵,其吟哦俱不同,故市人采声调,间于词章,以为戏乐也。

《梦粱录》里也说:

> 今市街与院宅往往效京师叫声,以市井诸色歌叫卖之声,采合宫商成其调也。

可见,这类声音摹拟并不限于天籁万物,而更注重于社会叫卖之声,特别是"采合宫商成其调"。它不拘泥于市声的模仿,而要进行艺术加工,使之美化。

元代以来的杂剧里也出现过"像生"一词,如杂剧《风雨像生货郎旦》、《十样配像生四国旦》、《像生番语括罟旦》等,胡忌《宋金杂剧考》指出:这里的"像生""都是个别旦色的情形"。然而,值得注意的是,《风雨像生货郎旦》穿插了说唱艺术的成份。如此说来,现代的相声艺术通过清代"像声"作为桥梁,就跟宋代的"像生"挂起钩来。也就是说,今天的"相声"因清代的"像声"而得名,清代的"像声"又与宋代的"像生"有渊源关系。这无疑是贯穿相声发展史的一条重要线索。

"纽元子"的伎艺不是单一的,而是综合多样的。除了"学像

生"而外，他还会"教虫蚁、动音乐、杂手艺、唱词白话、打令商谜、弄水使拳"等等，既有戏法、杂技，又有语言文字游戏，可以说是个"多面手"。从他的伎艺未臻精一和社会地位卑下可以看出：他的伎艺可能还在萌芽状态之中，尚未得到社会的普遍承认。《梦粱录》鄙夷地把他称做"猥下之徒"，并说："大抵此辈，若顾之则贪婪不已，不顾之则强颜取奉。"可见他实际上是博采众艺的流浪艺人。如果说他的"学像生"被后代口技所吸收，那么，他的其他伎艺后来也不曾泯灭。比如，杂技里保留了他的杂耍手艺；今天的相声艺术则保留了他的语言文字游戏。"组元子"是个饶有风趣的问题，它启发着我们由清代的"像声"而及于宋代甚至更早以前的百戏，从它们之间的联系中追溯相声艺术的历史渊源。

"说、学、逗、唱"的启示

相声艺术讲究的是"说、学、逗、唱"。"说"指说笑话、故事、灯谜、酒令；"学"指学人言、鸟语、市声、叫声；"逗"指插科打诨，抓哏逗趣；"唱"指唱"太平歌词"、戏曲小调。相声艺人把"说、学、逗、唱"当做培训相声演员的"四门功课"。比如，通过说"绕口令"或"贯口"，练习语言节奏，矫正发音部位和发音方法。通过学"天上飞的，地下跑的，水里凫的，草棵里蹦的"，练习摹拟生活的本领。通过你来我往，舌剑唇枪的打诨逗趣，练习抖落"包袱"，制造笑料。通过唱"太平歌词"、戏曲小调，练习演唱技巧。有的相声艺人还进一步以"说、学、逗、唱"囊括整个相声艺术的特点，认为相声艺术的一切都离不开这四个字，显然是不妥当的。

实际上，"说、学、逗、唱"并不是一种科学的分类方法，它既不能概括相声艺术的内容，也不能说明相声艺术的表现形式。这

四者之间没有平列的逻辑关系。

相声艺术以幽默讽刺著称于世，对敌，是匕首、投枪；对友，是良药、香糖。如果讽刺可以分为“内部讽刺”和“外部讽刺”的话，相声艺术的内容不外乎“外部讽刺”、“内部讽刺”和“歌颂赞扬”三类。相声艺术的形式则分为“单口”、“对口”和“群活”三种。而“说、学、逗、唱”呢，虽然它们之间有着某种联系，但仔细分析起来，各有所指，内容是不一样的。“说”是指相声艺术的表演方式，也就是说，相声艺术是“说法中之现身”的语言艺术，而不同于“现身中之说法”的戏剧艺术。“逗”是指相声艺术的喜剧风格，也就是说，相声艺术是具有这样风格的语言艺术，而不同于其他风格为特点的说唱艺术。“逗”的内容是借助“说”的方式来表现的，否则它的喜剧风格也就不存在了。至于“学”和“唱”，则是相声的两种重要的艺术手段。它必须为组织“包袱”服务，纳入相声艺术的喜剧风格的轨道。相声艺人常说：“唱得再好，没有‘包袱’，也是不行。”这就是说，精湛的学唱技艺必须跟巧妙的“包袱”结合起来，鲜明地表现出相声艺术“逗”的特点来，否则，这“学”和“唱”就会黯然失色。同时，“学”和“唱”还必须借助于“说”的方式，从而具有说唱艺术的特色。如果脱离了“说”的统领，脱离了相声演员对事物的分析和评介，孤立地“学”或“唱”，那就不成其为相声艺术，而是口技或戏曲了。

总之，在表现方式上，“说”统领着“学”、“逗”、“唱”；在内容特点上，“逗”又制约着“说”、“学”、“唱”。有人据此把相声段子分为“说逗”和“学唱”两大类，把“说逗”归入“语言技巧”类，把“学唱”归入“摹拟表演”类。其实，这两类并不能平起平坐，“学唱”还是依附于“说逗”的。“学唱”如果不打诨，就不能算作相声的“柳活儿”。“说”、“逗”之间也不能“分庭抗礼”，而是我中有你，

你中有我，互为因果。“说”如果不具备鲜明的喜剧风格，那就是评书或故事了。反之，“逗”如果不是通过“说”的方式来表现，也只能是喜剧里的插科打诨，仍然不是相声艺术。

可是，在实际演出的相声段子特别是传统段子里，“说、学、逗、唱”四种因素又是相对独立的。单口相声以及对口相声里“一头沉”的段子显然以“说”为主；对口相声里的“子母哏”的段子又以“逗”为主；单口相声或对口相声里的“柳活儿”则以“学”、“唱”为主。有时在一个相声段子里，这四种因素同时存在，互相渗透。它们的相对独立性可以帮助人们了解相声的艺术品种和风格流派的多样性。比如，有的相声段子通过有故事有人物的叙事来表现；有的相声段子又以舌剑唇枪的对话为特色。有的演员以“学”、“唱”著称，形成了潇洒、俊逸的“率”的风格；有的演员又以“说”、“逗”见长，形成了冷漠、含蓄的“怪”的风格。它们的相互综合又使我们看到相声揭露矛盾的艺术手段是如此之多，组织“包袱”的途径又是如此之广，从而进一步掌握相声艺术的规律和特点。由此可见，“说、学、逗、唱”是相声艺术的四种因素。它既构成了相声艺术的大的经络，又构成了相声艺术的小的细胞，而这经络和细胞之间又是相互联系、彼此扭结的。以“说”为主的相声艺术，同时具备着“学”、“逗”、“唱”诸因素，而这四种因素结合一起，是为完成相声艺术反映社会生活的任务，表现相声艺术的独特风格服务的。

如果确认“说、学、逗、唱”是相声艺术的四种因素，那就应该分门别类地对它们的形成发展来一番探索。令人感兴趣的是，一旦把这四种因素放进艺术历史的长河之中，就发现它们和相声艺术的形成关系竟然如此密切！

相声演员常说：单口相声是相声最早出现的一种形式，并认

为它是由民间笑话发展而来的。诚然，传统的单口相声段子有不少题材内容或艺术表现方法来源于民间笑话，有的甚至是由民间笑话加工整理而成的。但是，单口相声和民间笑话并非直接的源流关系，而是经过了“说话”艺术这一中间介质。前面说过，如果不经过“说话”艺术这一中介，民间笑话就不可能成为一种专业化的表演艺术，就不可能形成我国人民喜闻乐见的说唱艺术传统，从而赋予相声艺术以特色鲜明的表现方式。因此，考察“说”的因素，既要看到“说话”艺术是它的直接成因，又要看到民间笑话对它的重要影响。

“说话”艺术的萌芽可以追溯到先秦。据说，周代就有以说书为业的“瞽”，相当今日之盲艺人。“俳优”当然是以滑稽调笑为主，但也不排斥“说话”艺术的成份。唐宋以来，“说话”艺术蔚然成风，“俗讲”、“市人小说”和“说话”里富有喜剧性的节目是很不少的。“说诨经”、“说诨话”等伎艺的出现，一方面，说明“说话”艺术逐渐发展，门类日益增多，分工日趋明细。另方面，也说明喜剧风格的说唱艺术是多么受人欢迎，有了“说话”还不够，再来个“说诨话”。遗憾的是，“说诨经”、“说诨话”的脚本未能流传下来，也就无法从中探索它对今天的相声艺术的影响。但从“俗讲”和“说话” 的表现方式里仍不难看到它们与相声艺术之间的血缘关系。

唐代“俗讲”在正文开始以前先唱一段“押座文”，目的是渲染气氛，招徕听众。宋元话本继承了这个传统，开头有“入话”。话本进入正式故事之前，或念几句诗词，或说些题外的闲话当作引子，当时叫做“得胜头回”或“笑耍头回”。这类表现方法跟相声里的“垫话”是十分相似的，都是说唱艺术的特征。“俗讲”并非只“讲”，而是说唱并用，它在“押座文”之后，正文之前，还有一

段"开题"，又跟相声里由"垫话"转入"正话"的"瓢把儿"的作用一样。至于相声艺术的"底"，多少受了话本里"扣子"的影响。相声艺术是在高潮中抖响"包袱"，为的是在哄堂大笑中下场；话本则是在高潮中设下悬念，为的是吸引听众下次再来。这种结束演出的方式又是跟"俗讲"、"说话"一脉相承的。"俗讲"结尾有"解座文"，"话本"结尾常常有诗词，都是结束故事的特殊方式。当然，凡是叙事性的作品，其艺术结构必然有从头至尾，由低到高的发展过程，都要安排起、承、转、合一类的结构，但象相声艺术和"说话"、"俗讲"之间那样的酷似却是罕见的。显然，这是说唱艺术总的表现方式制约的结果，也是群众的欣赏习惯的反映。可以说，"说"的因素源远流长，它的近代祖先是唐宋以来的"说话"艺术，它的远代祖先则是抚育了"说话"艺术的民间笑话和民间故事。这种痕迹在近代的说书和相声艺术之间的关系中也可以看得出来。

相声演员常说：最早的单口相声是由八个大笑话组成的，号称"八大棍儿"，相当于今天评书里的中篇作品。相声艺术不是由评书分化出来的，但与记载中的具有丰富的历史知识和浓郁的喜剧风格的"说诨话"之类可能有继承关系。单口相声里的"包袱"常常用"文哏"来称呼，其结构方法既要语言上的铺平垫稳，又要情节上的精心安排，而在抖落"包袱"的时候，往往自铺自垫，所有这些，都可看出与"说话"艺术的卖关子、使扣子有着密切的联系。

至于拆白道字、顶针续麻、灯谜酒令一类的语言文字游戏，早在"说话"和百戏伎艺中就大量存在着。宋人称"说话"为"舌辩"，盖言其"谈古论今，如水之流也"。相传最早的说话艺人侯白在隋唐之间已负盛名。此人不仅善于辞令，而且精通文字游戏。

《启颜录》里《此是阿历》记载了他作谜取笑；《侯白捷辩》记载了他俚言成趣。当然，语言文字游戏并非自侯白发端，早在先秦时期即已广泛流传。侯白把它吸收到"说话"艺术中来，并为后世的相声艺术所继承，当不是偶然的。因为语言文字游戏凝聚着聪明智慧，对相声艺术幽默机趣风格的形成是很有作用的。宋代"说诨话"的张山人更是谈言笑谑，妙趣横生，文献里说他擅长"为十七字诗"，能于"长短句中作滑稽无赖语"，十七字诗后来发展为"打油诗"，又称"三句半"。"三句半"的精采之处不在前三句，而在后半句。这后半句以谐衬庄，跟前三句形成矛盾失调，实际上是全诗的"诗眼"。这可能是五、七言诗歌盛行时民间诗歌的产物。今天的一些相声段子里仍保存有"打油诗"的成分，足见其历史渊源之长。宋代百戏里的"唱词白话"、"打令商谜"，虽然缺乏足够史料推断其具体内容，但估计也是近似语言文字游戏的艺术形式。后来的金代院本里的"讲百果爨"、"讲百花"、"讲百药"等，可能就是由此而来。"说话"艺术讲究"如水之流"，这类艺术形式可能是以极其流利的语言，一气呵成地数说"百果"、"百花"、"百药"之名，类似相声艺术里的"贯口"。如果这个推测大致不差，那么相声艺术里"说"的因素早在宋代以前就有了的。既然如此，为什么"说话"的艺术传统绵延不断而相声艺术却迟迟不能脱颖而出呢？这就必须对"逗"的因素作进一步的考察。

一些文学史和戏剧史的研究工作者认为：古代的"俳优"、唐代的"参军戏"、宋代的"滑稽戏"是我国戏剧艺术的先导。特别是唐代的"参军戏"已具备了后世戏剧艺术的某些特点，构成了初期戏剧艺术的雏型。从艺术的一源多流来说，这无疑是正确的。但从古代的"俳优"到宋"滑稽戏"还有另一值得注意的特点，这就是幽默讽刺的艺术传统。"俳优"是古代以说讽刺笑话

和歌舞为职业的艺人，他们既在宫廷中献艺，又在群众中表演。相传早在夏桀时就有了“优”的活动。春秋战国时期，“俳优”已多次见于记载了。《史记·滑稽列传》详尽地记述了优孟等人的讽谏活动。优孟是楚国的艺人，“常以谈笑讽谏”；优旃则“善为笑言”，辛辣地嘲讽了秦始皇父子。这种抨击政治、关心时事的讽刺传统，到唐代“参军戏”有了突出的发展。“参军”本来是一种官职，后汉称作“参军事”（参丞相军事），它的职分是参与军务。晋以后谘议、录事之类的幕僚也称为“参军”。到了唐代，“参军”兼做郡官。作为一种艺术形式，“参军”是一种角色的称谓。“参军戏”一般只有两个脚色，“参军”之外，还有一个“苍鹘”。二人以一主一从、一问一答的方式进行滑稽调笑的表演。这种对话形式的讽刺艺术，自然而然使我们联想起今天的相声艺术，二者是十分类似的。当然，“参军”和“苍鹘”分别扮演智愚两种不同类型的行当，跟相声艺术以演员身份和观众直接交流感情的方式不尽相同。但是，一些传统相声的“子母哏”段子里，逗哏和捧哏也大体分别装作智愚两种不同的类型。除了服装和装饰以外，很难在“参军戏”和相声艺术之间划一条明显的界限。如果“参军戏”的服装和装饰所起的标志作用，相声艺术可以用演员的位置——一个在左，一个在右——所代替，那么，就可以在二者之间划上一个等号或近似号了。因此，也有人不承认“参军戏”是后世戏剧艺术的雏型。他们或则认为：“参军戏”以科白为主，与以演唱为主的戏剧传统似乎没有直接的渊源关系。或则认为：“参军戏”并非典型的角色扮演，不过是立于戏剧之外的类似“引导宣赞”的技艺罢了，由此断定不能与戏剧艺术相提并论。但不少文学史家倒是更为注意从“俳优”、“参军戏”到宋“滑稽戏”的幽默讽刺传统。王玉章《宋元戏曲史商榷》里说：

巫、尸、优、百戏、参戏、滑稽诸技，仅为戏剧发展因素之一，而不得即谓戏剧也。

王国维《宋元戏曲考》里说：

故优人之言，无不以调戏为主……巫以歌舞为主，而优以调谑为主。

他还认为"参军戏"也是"专以笑谑为主"。宋代杂剧——"滑稽戏"——虽然增多了角色的行当，但仍没有强烈的戏剧冲突，元杂剧的轮廓并不明显。倒是由"参军"和"苍鹘"发展而来的"副净"和"副末"，仍然专门表演诙谐的言语和动作。《都城纪胜》里记载有：

杂剧中，末泥为长……末泥色主张，引戏色分付，副净色发乔，副末色打诨……大抵全以故事，务为滑稽，本是鉴戒或隐为谏诤也。

"发乔"，指面部表情和形体动作滑稽可笑；"打诨"，就是逗笑。宋"滑稽戏"时常"寓谏诤于诙谐中"，是跟古代"俳优"以来的幽默讽刺传统一脉相承的。而"大抵全以故事"，也不见得就是完整的戏剧情节。正如相声艺术那样，有时也需要通过情节（哪怕是虚拟的）来组织"包袱"，于是"全以故事"就成为"务为滑稽"的手段了。由此看来，从古代"俳优"到宋"滑稽戏"，与其说赋予后世的戏剧艺术以更多的因素，倒不如说赋予后世的相声艺术以讽刺的传统。它给予戏剧艺术的营养和影响无论如何不会比给予相声艺术的更多些。也可以这样说，唐代"参军戏"为代表的艺术形式，既哺养了后世的戏剧艺术，又孕育了后世的相声艺术。其实，"参军戏"给予相声艺术的还不止是幽默讽刺传统，而是从内容到形式的全面影响。为什么唐宋以后相声没有立即发展为独

立的艺术形式呢？原因是多方面的。比如社会原因，既然元代的黑暗统治迫使元杂剧未能从一开始就突出地继承唐“参军戏”和宋“滑稽戏”的讽刺传统，又有什么理由苛求于相声艺术呢？它显然无法跨越时代的局限性而突然成形。又如艺术本身的原因，相声艺术不象戏剧那样，从一开始就为文人所重视，借助于关汉卿、马致远等名家之手而迅速发扬光大。它也许在民间流传，在勾栏、瓦舍里栖身，由于不受文人学者的重视而得不到进入典籍的机会。当然，也可能是另一种情形。我国的说唱艺术传统甚为强大，一方面，内容日益丰富，分工日益明细，喜剧风格的艺术品种不断增多。另方面，由于某种艺术自身的完整性和稳定性，使萌芽中的新品种不得不长久地依附于它的羽翼之下，很难分化出来。由于“说诨话”的有关资料失传，很难对唐“参军戏”和后世的相声艺术进行具体比较，只能引为憾事了。

前面说过，讽刺艺术是阶级压迫的产物。这是问题的一个方面。另方面，讽刺艺术的成长又需要民主、自由空气的营养。如果象林彪、“四人帮”横行时期那样，到处是白色恐怖，讽刺艺术公开活跃在舞台上就很困难，只能悄悄转移到民间，在生活的潜流中生存着。元代社会是极其野蛮血腥的统治，而元杂剧恰恰是爱国愤怒之声。但元杂剧不是没有讽刺火花的，在关汉卿笔下常常把悲剧和喜剧结合起来。即使在著名的悲剧《窦娥冤》里也不乏幽默滑稽的穿插。且看第二折里县官和张驴儿等人的对话：

(丑云)那个是原告？那个是被害？从实说来。(净)小人是原告张驴儿的便是。告媳妇儿合毒药药死俺老子。望大人与孩儿做主。(丑)是那个下毒药？(旦)不干我事。(卜)也不是我。(净)也不是我，(丑)都不是你，敢是我来？

这跟相声艺术里“三翻四抖”的“包袱”一样。这类“包袱”式的成份《救风尘》里也有。且看第三折里的一段：

(周舍同店小二上)万事分已定，浮生空自忙。店小二，你开着客店，我那里希罕你那房钱养家！有那等好料子来你这客店里，你便来叫我。(小二)我知道。一时那里寻你去？(周)你来粉房里寻我。(小二)粉房里没有呵？(周)赌房里来寻。(小二)赌房里没有呵？(周)牢房里来寻！(下)

值得注意的是，这种幽默滑稽的穿插往往并不关涉前后的戏剧内容，既不是规定情景里的人物语言，也不是戏剧进展的必要情节。它是一种跳出戏剧以外的艺术调剂，反映了讽刺幽默艺术的盛行以及作家对它的钟爱。下面再引《救风尘》第二折周舍上场的一段：

(周舍上)自家周舍是也。我骑马一世，驴背上失了一脚。我为娶这妇人呵，磨了半截舌头。今日是吉日良辰，着这妇人上了轿先行，我骑了马，离了汴京，来到郑州。让他轿子先行，怕那一般的舍人说：“周舍娶了宋引章。”怕人笑话。则见那轿子一晃一晃的，我向前打那抬轿的小厮，道：“你这等欺辱人！”举起鞭子就打。问他道：“你走便走，晃怎么？”那小厮道：“不干我事，奶奶在里边不知做甚么？”我着鞭子挑起轿帘一看，则见他精赤条条地在里面打斤斗。来到家中，我说：“你套一床被我盖。”我到屋里，只见被子倒高似床。我便叫那妇人：“在那里？”则听的被子里答应道：“周舍，我在被子里面哩！”我道：“被子里面做甚么？”他道：“我套绵被，把我翻在里头了！”我拿起棍来恰待要打，他道：“周舍，打我不打紧，休打了隔壁王婆婆。”我道：“好也！把邻舍都翻在被里面！”

周舍的这番自白带有明显的说书艺术叙述故事的痕迹。如果换由第三人称叙述，倒更切合故事的内容。“自报家门”是由说唱

艺术发展而来的。特别是关于宋引章做被子的一段趣事，显然不符合戏里宋引章的性格特点。这可能是以虚拟方式把民间流行的“拙老婆”故事引来，为的引人发噱，增加喜剧气氛。演员不当真的说，观众也不当真的听，互相默契，完成艺术创造。从这类成份也可看出相声艺术“逗”的因素由来已久。

关于“学”的因素的历史渊源，在“相声名称辨析”里已经说过了。如果说，“说”和“逗”赋予相声艺术以形式和内容，那么，“学”则赋予相声艺术以名称和手段。相声艺术的“学”不外乎三个方面：一是学虫鸣鸟叫；二是学方言土语；三是学市声叫声。这“说”、“学”、“逗”三种因素早在说话艺术兴盛以前就已蕴含着了，不过那时是跟歌舞、杂技混在一起。《汉书·礼乐志》记载郊祭乐人员中有“常从倡”三十人，“常从象人”四人，“诏随常从倡”十六人，“秦倡员”二十九人，“秦倡象人员”三人，“诏随秦倡”一人。所谓“象人”，据孟康注：“象人，若今之戏鱼虾狮子者也。”韦昭注：“著假面者也。”这正象今天农村里流行的“跳狮子”、“盘龙灯”一类的技艺。一方面，它是后世戏剧艺术形成的因素；另方面，又在宋代百戏里得以保存发展。宋代的“纽元子”不仅擅长摹拟市声叫声，也经常仿效各地方言土语。《都城纪胜》里说：

> 杂扮或名“杂旺”，又名“纽元子”，又名“技和”，乃杂剧之散段。在京师时，村人罕得入城，遂撰此端，多是借装为山东、河北村人，以资笑。

这里的“京师”指的汴梁(今开封市)，“山东”指的太行山以东，“河北”则指黄河以北。“纽元子”是摹拟当时的方言，滑稽取笑。无独有偶，相声艺术也常常以摹拟方言取胜，不过标准音已经改为北京音了。此外，宋代百戏还有对市声的摹拟，也为后世的相

声艺术所继承。而“像生”名称正是因为摹拟得维妙维肖、活龙活现得名。

“唱”，实际也是摹拟的一个方面。相声演员有时把“学”和“唱”连在一起，把那些富于音乐性的摹拟从“学”里分离出来，比如，学唱地方戏就是这类成份。但在清代，相声艺术里的“学”和“唱”并不混同。相声艺人所说的“唱”是指唱民间俗曲小调，如“太平歌词”，乃是一种“正唱”，并不着重笑料的穿插，而讲究声音和韵味的动听。其内容多为民间流行的故事或传说。如“太平歌词”《劝人方》的开头：

> 那庄公闲游出趟城西，
> 瞧见了那他人骑马我就骑驴。
> 扭项回头瞅见一个推小车的汉，
> 要比上不足也比下有余。
> 打墙的板儿翻上下，
> 谁又是那十个穷九个富的。
> 说是要饱还是您的家常饭，
> 要暖还是几件粗布衣……

这是所谓“劝善醒世”之文，内容不见得正确，却是当时社会意识形态的一种反映。老一辈相声演员仍有不少人擅长此技，进一步说明今天相声艺术的历史源头是多方面的。

还应一提的是“双簧”。相声演员常常不说“学双簧”，而说“唱双簧”，因为它是一种“学”、“唱”兼有的艺术形式。据老一辈的相声艺人说：过去的相声演员没有不会演“双簧”的，而“双簧”演员倒不一定会说相声。相声演员兼演“双簧”的现象足以说明相声艺术的综合性，它经常是杂取众技之长而“为我所用”的。艺

人说“唱双簧”而不说“学双簧”，或许跟唱“太平歌词”一样，把它当做独立的艺术形式，而不是看成相声艺术的一种艺术手段，这也反映出相声艺术发展过程中的历史痕迹。“双簧”是由两个人表演，前面的演员“发科卖象”，以表情逼真取胜，后面的演员“横竖嗓音”，以口齿灵巧，歌唱动听取胜。互相配合，严丝合缝，这一“相”一“声”倒真有点象艺人说的“相貌之‘相’，声音之‘声’”了。“双簧”还有一个特点，就是即兴编词，专为逗笑，这又跟相声里的“现挂”相去无几了。

随着相声艺术幽默讽刺风格的逐渐形成，相声的“唱”也相应发生变化。象“太平歌词”一类的游离于喜剧艺术特点之外的所谓“正唱”逐渐消失，或因时代前进而被生活淘汰，或随艺术发展而衍化为其他的艺术形式。如果要进入相声艺术，那就要经过改造，纳入喜剧艺术的轨道，从独立的艺术形式渐渐成为一般的艺术手段了。因此，如今相声艺术的“唱”往往跟“学”杂揉在一起，成为所谓的“杂学唱”。即使如此，“正唱”，即维妙维肖的学唱的艺术魅力并未因此减弱，而与“歪唱”互相配合，相映成趣，既反映了相声演员观察生活和摹拟模仿的技艺，又为组织“包袱”，揭露矛盾服务。

小　结

“说、学、逗、唱”是相声艺术的四种因素。我们对它的历史脉络和相互关系进行了简略的分析，初步得到以下几点认识：

一、“说、学、逗、唱”之间不是平行并列的关系，它们对相声艺术形成的作用也不是平均的。相声演员有“万象归春”的说法。“春”就是“说”，就是相声艺术的“纲”，因此，演员又有“一纲

不到，听者发躁"的说法。"说"在这四种因素里居于统领地位，它赋予相声艺术以基础，确立了相声演员和观众交流感情的表演方式，又是其它三种因素之间的粘合剂。相声演员经常强调"以说为主"，就是肯定"说"是相声艺术的首要因素。其次是"逗"。"逗"赋予相声艺术以幽默讽刺的风格。它与"说"结合一起，形成相声的具有喜剧风格的语言艺术这一基本特征。也就是说，"逗"阐述并补充了相声艺术"说"的特点。相声艺术历来是以"说"为"逗"，以"逗"为"说"的，"说"的目的是为了"逗"，"逗"又是以"说"的方式来表现的。它们之间的关系如鱼和水，密不可分。"学"和"唱"的地位远远逊于"说"和"逗"，它们只是相声的艺术手段，必须依附于"说"和"逗"，才能发挥其作用。"学"与"唱"相比较，似乎"学"又更重要些。从相声艺术的形成过程来看，它不仅赋予相声艺术以名称，而且使相声艺术成为立体的表演艺术。"说"和"逗"必须辅以立体的表演，特别是相声艺术的喜剧风格，更离不开声情之态的摹拟。

二、"说、学、逗、唱"，各有其历史内容。这些内容对相声历史发展作用不一样。有的是直接影响；有的则是间接影响。"说"，包括民间笑话、"说话"艺术和语言文字游戏三个方面。其中"说话"艺术对相声艺术影响最大，民间笑话不过是为相声艺术提供营养罢了。尽管传统相声里有不少民间笑话的题材内容，新相声也有从民间笑话脱胎而来的，但是，在整个历史发展的长河里，民间笑话对相声艺术的影响是间接的，倒是由民间笑话和故事哺育而成的"说话"艺术赋予相声艺术以重要武器。说到语言文字游戏，其作用比民间笑话更小些，至多为相声艺术增添了某些内容或手段。"逗"，包括"俳优"、"参军戏"和宋"滑稽戏"三个方面。其中与相声艺术关系最密切的当推"参军戏"。"俳优"虽

然具有明显的幽默讽刺的特色，但就艺术形式来说，还在萌芽阶段，很不完整。宋"滑稽戏"角色增多，内容趋于复杂，向戏剧艺术过渡的因素比较明显。只有"参军戏"，以其幽默讽刺的内容，滑稽调笑的形式，虚拟跳跃的情节，"咸淡见义"的对话，一主一从的关系，为后世的相声艺术提供了从内容到形式相当完整的武器。因此，是否可以这样说，"参军戏"是相声艺术的直系亲属，"俳优"是相声艺术的远代祖先，而宋"滑稽戏"则相当于亲戚朋友的关系了。

三、相声名称经历了"像生——象声——相声"的发展过程。"相声"由"象声"而来，"象声"不是今天的相声艺术，而是口技。口技却是由宋代百戏中的"学像生"发展而来的。"相声"的名称虽然从"象声"转化而来，内容上却没有相应的继承关系，因而名为"象声"的口技从来不曾赋予相声幽默讽刺的基本特征。"相声"与"像生"之间虽然隔着"象声"，但，二者在内容上却又有更多的相似之处。这种复杂的情况提醒我们：探索相声艺术的历史，切忌从形式到形式的简单类比，而必须从内容出发，认真分析内容和形式之间既依存而又矛盾的辩证关系，以便求得切合实际的看法。

四、根据上述的分析，可以看出："说、学、逗、唱"四种因素在唐宋时期大体具备了，也就是说，相声艺术的雏型已经初步形成了。如果通过下面的详细论证，能够勾勒出这一雏型的轮廓，我们将感到无限的快慰。因为它不仅消除了相声艺术无史可寻的误解，而且为进一步研究相声艺术发展史打下了初步基础。

第一章　相声的“说”和“说话”

“说”在“说”、“学”、“逗”、“唱”四种因素里居于首位，也是相声艺术形成过程中最早具备的因素之一。“以说为主，以逗当先”的艺谚，从艺术形式上说明相声是喜剧风格的语言表演艺术。艺人们常说：“说点‘大笑话’、‘小笑话’、‘反正话’、‘俏皮话’，说个‘字义儿’，打个‘灯谜儿’，说个‘绷绷绷（bēng）儿’、‘蹦蹦蹦（bèng）儿’、‘憋死牛儿’、‘绕口令儿’。”这是从另一角度来概括“以说为主”的相声节目的内容。其中有以故事情节或人物形象取胜的节目，也有以语言文字技巧见长的节目。无论总的艺术形式，还是具体的内容，相声的“说”与笑话、“说话”和语言文字游戏都有密切的关系。而其中的“说话”又是探索相声“说”的因素的形成历史的关键。民间笑话，自古有之。它的讽刺传统、语言趣味、表现方法等等为相声“说”的因素的孕育和发展提供了种种条件：作为可溯之源，自然应该对它和相声“说”的关系进行认真的考察。但，笑话毕竟还是群众性的业余口头文学创作，而不是艺术演出活动，它与专业的艺术活动“说”之间必然有个中介。这中介就是盛行于唐宋时期的“说话”。“说话”赋予相声的“说”以具体形式，使其从笑话里脱胎而出，逐渐发展成为一种相对独立的艺术形式。作为“说”的形成的关键，“说话”乃是考察的重点。至于“拆白道字”、“打令商谜”等语言文字游戏则是说的内容和手段的补充，对其进行探讨，也有助于了解相声“说”的

因素的形成。

这里试图从分析笑话和相声的关系入手，分三个方面说明笑话、“说话”和语言文字游戏跟相声的“说”之间的渊源关系。

一　笑话——“说”的构成基因

笑话原是劳动人民集体的口头创作，是民间文学里的讽刺小品。它口头创作，口头流传，以诙谐幽默的艺术风格受到广大群众的喜爱。《诗经·卫风》有“善戏谑兮，不为虐兮”，反映了说笑话的悠久历史，可惜当时戏谑的内容没有留传下来。最早传世的笑话当是散见于先秦诸子著作里的寓言之类。如《孟子·公孙丑上》的《揠苗助长》：

> 宋人有闵其苗之不长而揠之者，芒芒然归。谓其人曰：“今日病矣！予助苗长矣！”其子趋而往视之，苗则槁矣。

《韩非子·五蠹》的《守株待兔》：

> 宋人有耕者，田中有株，兔走触株，折颈而死，因释其耒而守株，冀复得兔。兔不可复得，而身为宋国笑。

还有《战国策·燕策二》的《鹬蚌相持》、《列子》的《人有亡鈇者》等等。这些笑话富有农村生活气息，其有关农事活动的生动形象不可能是四体不勤，五谷不分的士大夫创造出来的。虽然一经文人的记录或改写，可能失去人民口头创作的某些风采，但，其缘事而发的故事情节，浓重夸张的喜剧趣味，都还保持了民间笑话的特色。

此外，有些笑话不易断定是来自民间还是出于文人的拟作。

如《韩非子·内储》的《子将买妾》：

卫人有夫妻祷者而祝之曰："使我无故，得百束布。"其夫曰："何少也？"对曰："益是，子将以买妾。"

还有《郑人买履》、《自相矛盾》、《刻舟求剑》、《画蛇添足》、《杞人忧天》、《齐人攫金》等等，以意度之，应该和民间笑话的影响分不开。战国时期游说谈辩之风甚盛，民间贫士多有以此而登龙门者。他们在献策谈辩里，为了加强说服力，除引经据典外，还需用笑话故事作某些哲理的论据，民间笑话被顺手牵来或稍加改作是最方便不过的了。当然，也不排斥有即兴之作。这些笑话之所以被称为寓言，是因为它只起比喻的作用，谏诤的目的性很明确，而其锋芒却较含蓄。后人也有把它当做笑话的。宋周文玘的笑话集《开颜录》就原文收录了《韩非子》的《郑人买履》，并注明出自《韩子》。清独逸窝退士辑《笑笑录》引《金楼子》里的《祝神》与《韩非子》里的《子将买妾》内容相同，只不过语言通俗些罢了。

传世笑话另一个较早的来源是古代"俳优"的语录。据说夏桀时期就有了倡优侏儒之戏。刘向《列女传·孽嬖传》：

桀……收倡优侏儒之徒能为奇伟戏者，聚之于旁，造烂漫之乐。

周秦时期"俳优"已是屡见不鲜，秦始皇宫里的倡优多至累千(刘向《说苑》)。"俳优"的口谐谈辩，谈言微中，"有批龙鳞于谈笑，息蜗争于顷刻，而悟主解纷者"(郭子章《谐语序》)。《史记·滑稽列传》记优孟、优旃的活动，不少是笑话。"漆城荡荡，寇不能上"，就被收进《启颜录》里了。"俳优"说的笑话多是虚拟情节，即兴创作，诙谐中的。它不象寓言笑话那么温柔敦厚，而是锋芒

毕露，直刺人主，即所谓"批龙鳞于谈笑"，富有民间笑话的战斗传统。周秦以后的"俳优"，如东方朔、石动筩之流，仍以说笑话为讽谏戏谑的手段。

文人编撰的笑话书出现得较晚。魏晋间有邯郸淳《笑林》、陆云《笑林》等专集。此后，笑话集就作为小说家的作品被历代史书所收录了。《隋书·经籍志》小说家类著录了《笑林》、《解颐》，小说类著录了《笑苑》等。《唐书·艺文志》小说家类著录了《启颜录》、《俳谐录》、《笑林》等；《宋史·艺文志》小说类著录了《群居解颐》、《开颜录》、《路氏笑林》、《戏语集说》等。此外，不见正史的笑话书目是很多的。明初《永乐大典目录》卷四四载卷一万六千八百九十一笑字韵，全卷都是"笑谈书名"，可惜许多笑话书都散佚了，连那卷《永乐大典》也未见传本。目前可以见到的笑话集，自魏晋至明清约七十种左右，存目三十多种。这些笑话有的是民间作品的记录，有的是历代文人的改写或拟作。虽然鱼龙混杂，却也不乏优秀之作，是一宗宝贵的文化遗产。

除已见诸文字的作品以外，目前活在人们口头上的笑话则是大量存在的，而且不断产生新的笑话。人民群众喜爱笑话，把它当作战斗的武器，经验的丰碑，意愿的记录，娱乐的工具，世代口耳相传，不断丰富发展，至今不衰。笑话书比起人民口头流传的笑话来，不过是沧海一粟。取之不尽、用之不竭的源泉在民间，民间笑话是喜剧艺术最宝贵的原料库。

在漫长的历史发展过程中，笑话的战斗传统、说理方法、语言趣味等不断地影响和丰富其他的艺术形式，特别是戏剧、小说。与其关系最为密切的首推相声艺术。相声里"说"的因素可以说是直接发源于笑话。

相声的"说"的特点集中体现在"单口"和"对口"的"一头沉"

一类作品里。相声艺人自称“说点‘大笑话’、‘小笑话’”，是有所指的。“大笑话”，早期相声艺人称之为“八大棍儿”，包括《刘墉参皇上》（又名《满汉斗》）、《马寿出世》、《宋金刚押宝》、《解学士》、《康熙私访月（一作“悦”）明楼》、《硕二爷跑车》、《张广泰回家》、《大小九头案》等八段笑话故事。其中有前代的轶闻、传说，也有当代的笑话、故事，大都是成本大套的讲叙故事，与“说话”艺术关系更为密切。（后面将进一步论述）“小笑话”，艺人又称之为“小碌碡儿”，是单口相声里的短篇作品。如《熬柿子》、《化蜡钎儿》、《连升三级》、《日遭三险》、《麦子地》、《买猪肝》、《怯跟班》、《三近视》、《圣贤愁》、《属牛》、《小神仙》、《姚家井》、《珍珠翡翠白玉汤》等。其中有的是直接来自书面或口头笑话，有的受笑话的启发而改编、创作的。对口相声里的“一头沉”这种形式是从单口相声发展来的。有些节目二者互见，痕迹显然。如《打油诗》、《和尚偷斧子》等，既见于单口相声，又见于“对口”的“一头沉”的段子。由一人改为二人，形式稍异，其实还是一人为主来说。

从上面提到的两类相声来看，它和笑话之间的关系主要表现在两个方面：

在总体上，相声和笑话都具有喜剧风格，都能引人发笑，但，笑又不是目的，而是手段，是服务于一定的思想内容的。生活里的笑声是多种多样的。如大笑、微笑、假笑、惨笑、酣畅的笑、开怀的笑、似笑不笑、讥讽的笑等等。笑话和相声的笑主要来自讽刺和幽默，特别是讽刺，形成了笑话和相声一脉相承的战斗传统。冯梦龙《笑府》里《刺俗》条有一则笑话：

一官府生辰，吏曹闻其属鼠，醵黄金铸一鼠为寿。官喜曰：“汝知奶奶生辰亦在日下乎？奶奶是属牛的。”

清初石成金撰《笑得好》二集有《夫人属牛》一则，较《笑府》更为充实。原文如下：

一官寿诞，里民闻其属鼠，因而公凑黄金铸一鼠，呈送祝寿，官见而大喜，谓众里民曰："汝等可知道我夫人生日，只在目下，千万记着，夫人是属牛的，更要厚重实惠些；但牛像肚里，切不可铸空的。"

这两则笑话都是讽刺为官贪敛的。以此为题材的单口相声《属牛》又有所发展。请看：

旧社会有这么句话："三年清知府，十万雪花银。"做三年官哪，要落十万两银子，这还是清官、清知府哪！这要是做三年赃官拿筢子一搂，还了得吗？"三年清知府，十万雪花银"，他怎么落的那？是不是贪污哇？没贪污他就落十万两银子，知府是四品，他的俸禄不大呀。那这十万两银子怎么来的？有来钱的道儿。

知府管知县，这一个知府管几个知县。咱就拿知县说吧，都是知县，县跟县不一样：地土有薄有厚，有肥有瘦。要往远了说，有没去过的。就拿近的说，离咱们天津不儿步儿有这么儿个县，人人都知道。叫"金宝坻，银武清，不如宁河一五更"。您跟四十多岁的人一打听全知道，怎么讲哪？宝坻是个金缺，这宝坻县管一千二百多村子，是个金缺，这个知县进项大啦！武清县是个银缺，武清县管下是八百八十八个村，这要是一个好年月、好收成，多大的进项呵！这两知县怎么样？不如宁河一五更，就五更天一早哇，宁河县知县的进项可就超过武清县、宝坻县。怎么？宁河就是芦台呵，出盐，就这点儿地方就成，这是肥缺呀！这全属北京顺天府管。顺天府管这儿个县："通(县)、三(河)、武(清)、宝(坻)、蓟(县)、香(河)、宁(河)、霸(县)、保(定)、文(安)、大(兴)、固(安)、永(清)、东(光)、大(厂)、宛(平)、涿(县)、良(乡)、房(山)、昌(平)、顺(义)、密(云)、怀(柔)、平(谷)。"北京是五州十九县。全一样吗？也不一样，有苦有甜，京南有个保定县，后来改名叫新津县，这个县管十八个村子，十八个村子的进项连人家那零还不够哪，这

个县进项小点儿，这就是知府生钱的道儿！知府不用去搂，叫知县搂去，给他往嘴里抹蜜。宁河县不是进项大吗？你要不运动知府，他把你调动了。这位知府把新津县调宁河县去啦，把宁河县调新津县来啦。新津县愿意啦，来个肥缺，那宁河县受得了吗？到这时候宁河县就得给知府送礼，可不敢送钱。一送钱落个贪赃，让御史一知道，全刷下来啦！怎么办哪？知府一年办两回事就得啦，办俩生日，他一个，他太太一个，到办生日啦，是他的属员都到班房那儿去打听：

"大人快办生日啦？"

"啊！"

"几儿？……"

"啊，几儿？"

"大人想让我送点什么礼？"

"那我哪儿知道哇！你爱送什么送什么呀！"

"大人高寿呢？"

"五十六哇。"

五十六，送点什么合适呢？得想想，一想啊，五十六岁属鼠的，嗯，上金店给打个金耗子，金子是一寸见方十六两啊，这金耗子一尺二寸，这一根尾巴一根条子就不够，俩眼睛两块钻石，五克拉儿一个，拿这金耗子往寿堂上一摆，知县得在旁边盯着，好让知府看见他。这知府到时候得上寿堂里转悠转悠，理着小胡子，看看各样的礼物。一眼瞧见啦！理着胡子，拿手颠颠。要是他一拿拿起来啦，那是份量轻，就是一层皮，就搁那儿啦！这一拿没拿动，看了看下款儿，一看知县在旁边站着哪，一拍这知县的肩膀：

"太好啦，太好啦，这个真可心，这个真可心！"

这就是告诉那知县："你放心吧，你那儿坐着吧，我绝不调你。"又说："这手工太巧啦！"

手工巧干嘛呀，他说那份量太大啦！

"哎呀，你怎么这么用心哪，你就知道本府我是属鼠的！哈哈，就

打一个金鼠。好！用心，呵，下月太太生日，太太比我小一岁。”

弄去吧！小一岁，属牛的，你给弄个金牛得多少钱哪！老百姓还活得了活不了！

笑话《夫人属牛》和相声《属牛》的共同点在于：

第一，讽刺对象相同。中心人物是贪官，下属以金鼠来满足贪官的私欲。

第二，情节轮廓相同。基本情节都是贪官以过生日为名，榨取钱财，以“金鼠”为铺垫，以“金牛”来“攒底”，突出了贪官的贪而无厌。

第三，笑料构思相同。为了突出贪官之贪，选取了鼠和牛两个生动的形象，利用它们之间形体大小的对立，作为笑料的基础，造成语言趣味。

从以上三点可以看出，笑话和相声的“说”都是以讽刺、幽默为主的喜剧风格的艺术，它的内容多是切中时弊的政治性的讽刺；而其形式又是由铺垫组织笑料，最后出人意料地揭露矛盾，以笑“攒底”。但，笑话又不完全等于相声的“说”。相声的“说”是一种“说话”艺术，具有说唱艺术的基本特点；笑话则是群众的口头文学创作，带有自然的倾向，处于萌芽文艺的状态。

从上面例子也可看出，相声比笑话有了明显的发展，主要表现在：

第一，人物性格更突出了，人物关系具有更典型的社会意义。在《笑府》里贪官的形象不够具体，只用一个“喜”字和一句“属牛的”来表现人物性格，个性不够深刻。《笑得好》里增为“官见而大喜”和“更要厚重实惠些；但牛像肚里切不可铸空的”，使贪官的性格特点有所发展，但还不充分，而且没有表现出贪官的主动。相声《属牛》就不同了，一句“三年清知府，十万雪花银”，

把办生日的目的揭示出来以后，对贪官的复杂性格一步一步地进行揭露：要贪，还不能落下“话把儿”，是他奸猾的一面；得了金鼠，又要金牛，是他贪婪的一面。看他办生日前故作姿态，貌似淡然超俗，心里却在算计着生财之道。到寿堂里，喜形于色，理着小胡子，拿手颠颠金鼠的重量，涎着脸儿称道知县的心领神会，最后用“下月太太生日，太太比我小一岁”，含蓄而又深刻地把贪而无厌的嘴脸暴露无遗，称得起是大手笔。这些行动和心理描绘都在于突出贪官“既要做婊子，又要立牌坊”的性格特点。二者相比，相声里的知府的主动、贪婪、奸猾更为典型。就人物关系来说，笑话模糊了贪官和吏曹之间的利害冲突，行贿的目的极不明确，从而减弱了作品的社会意义。《笑得好》里甚至用“里民”取代了“吏曹”，来对贪官曲意奉承，更不够典型。相声《属牛》则作了较大的改动。首先强调知府和知县的关系，他们既是一丘之貉，却又有利害冲突。知县为了搂银子，非得求知府给派个“金缺”、富县；知府为了搂银子，就得在知县身上打主意。因此，知府和知县之间不仅是上司和下属的关系，而且有争金夺银而又互相利用的经济关系。县官的溜须拍马，送礼行贿，知府的察言观色，收礼受贿，都是建立在这个关系基础之上的。这样，知县的送金鼠，知府的收金鼠，又索金牛，就有更典型的社会意义。

第二，情节更曲折了，内容更丰富了。笑话一般篇幅短小，情节简单。《夫人属牛》不到一百字。从它的情节来看，即使口头讲述，恐怕也不会太长。相声《属牛》故事的来龙去脉十分清楚，表现了“说”的特点。它先点明事情的起因，知府为“十万雪花银”而办生日，知县为弄个好进项而送礼。知县去探听知府的口气，知府避而不答，只透露了自己的岁数，这是一个跌宕。知县猜透了知府的心思，送了一个金鼠，得到知府的赞赏，而这赞

赏又是含而不露的，在双方心照不宣的默契下完成了行贿受贿的交易。至此，本来已经可以结束了，知府和知县的贪婪面目已然揭示。但，最后知府又迸出个太太下月过生日，而且太太比自己小一岁来，一下子把知府的贪欲无穷暴露得更为彻底，可以说是匠心独具。这里有类似评书的“扣子”，增加了情节的曲折。也有类似评书的铺述，使人物情节更加丰满，还有类似评书的评点，演员跳出故事，直接对人物和事件加以评论，特别是最后一句评论，起着深化主题的作用。在内容上，增添了环境描写，对顺天府各县自然环境及其和社会背景的关系所作的介绍，起到了重要的铺垫作用。对人物的有声有色的描绘，更有助于体现人物性格，比起笑话来，相声还增加了知识性的内容，具有一定的社会认识意义。

第三，朴素的笑料发展为艺术的“包袱”。从笑料到“包袱”，最突出的变化是更加注意出乎意料之外，在乎情理之中。就结构来说，单口相声本身就是个以故事情节取胜的“肉里噱”式的“包袱”。前面的铺垫是为把“底”抖响，而“底”又是铺垫基础上的画龙点睛之笔，从而使笑具有一定的社会意义。笑话《夫人属牛》在前面有送金鼠的铺垫，后面的夫人属牛才会有喜剧效果。但，这个笑料的构成比较简单，没有调动铺平垫稳的艺术手段，“攒底”时由贪官连接上文直接说出夫人属牛，还要求送个厚实些的金牛来，虽也可笑，但其效果并不强烈。相声《属牛》就不同了。它运用了铺平垫稳的结构“包袱”的艺术手段，首先点明府、县之间的关系，把“包袱”铺开，然后垫上知府又想搂钱又要照顾面子，给人们以错觉：好象他还是个清官呢！及至知县送来金鼠，就把笑料装进“包袱”里了。此时又垫上他装痴卖傻地称赞金鼠做得精致的细节，进一步给人以错觉：似乎他并不注意金银，而

是欣赏一种工艺品。其间，还用了几次"刨"的手法，稍稍揭露了一下知府的贪婪本质，已经让人情不自禁地要发笑了。最后，知府出人意料地说："好！用心啊，下月太太生日，太太比我小一岁。"一下子把"包袱"抖开了。接下去又来了段第三人称的评论："弄去吧！小一岁，属牛的，你给弄个金牛得多少钱哪！老百姓还活得了活不了！"这就最后抖响了"包袱"，在笑声里把知府的贪而无厌的嘴脸暴露无遗。以评论"攒底"是相声常用的方法，特别是最后一句非常重要，让人们在笑过之后深思：府县贪污，百姓受苦，社会是何等黑暗腐朽啊！它增强了《属牛》的思想意义，也正是相声比笑话高明的地方。

综上所述，相声与笑话的不同之处在于：相声的"说"近似"说话"艺术，它比笑话篇幅更长，容量更大，内容更丰富，更具有典型意义。在表现手法上，注意了结构"包袱"的方法和规律，增添了喜剧性。

以上是从整体上来看相声的"说"和笑话之间的关系，下面再从具体作品来看笑话对相声的"说"的影响。

第一，有些相声直接从笑话演化而来。上面说的《属牛》就是直接由笑话《夫人属牛》演化来的。单口相声《买猪肝》和明江盈科《雪涛谐史》里的一则巡抚令巡捕买竹竿的笑话是一脉相承的。还有关于急脾气和慢性子的笑话，早在宋代就已见诸文字记载。宋代无名氏的《籍川笑林》里有《火烧裳尾》的笑话：

有人性宽缓，冬日共人围炉，见人裳尾为火所烧，乃曰："有一事，见之已久：欲言之，恐君性急；不言，恐君伤太多。然则言之是耶？不言之是耶？"人问何事，曰："火烧君裳。"遂收衣火灭，大怒曰："见之久，何不早道？"其人曰："我言君性急，果是！"

这则笑话一直流传到明朝。明代刘元卿《应谐录》的《性急》与《火烧裳尾》内容相同，只不过把慢性子的人说成是于啴子，并增加了一些对于啴子迂缓形态的描述罢了。这个笑话后来被相声所吸收，演变为单口相声的"垫话"：

有这么一件事：一个急脾气的，一个蔫性儿，俩人都穿着长袍儿。冬天儿，有一回在炭火盆儿旁边烤火。这蔫性儿的说："大家都说呀，咱们俩是水火不同炉，说我呀蔫性儿，说你呀急脾气，错来我这个人哪深谋远虑，遇见事儿不起急！"急脾气一听，就烦啦！"摘我不行，有什么就说什么！"赌气一扭脸儿，嚷！衣裳襟儿就掉在火盆里啦："嗯，现在某有一事，不知当讲不当讲？""甚么事情？""想告诉你，又怕你起急！""说吧，我不急！""你这皮袄要照这么烧哇，可就坏啦！""呵！你看！你这个人怎么回事呢？……""你看急啦不是！"那还不急。

拿这个"垫话"跟笑话《火烧裳尾》相比较，人物性格、故事情节均无变化，主要是语言进行了加工，凭添了喜剧色采。

传统的三人相声《扒马褂》，又叫做《圆谎》。清初游戏主人辑《新镌笑林广记》卷十二"谬误部"里就有个同名的笑话《圆谎》：

有人惯会说谎，其仆每代为圆之。一日，对人说："我家一井，昨被大风吹往隔壁人家去了。"众以为从古所无，仆圆之曰："确有其事，我家的井，贴近邻家篱笆，昨晚风大，把篱笆吹过井这边来，却象井吹在邻家去了。

进入相声《扒马褂》以后，变成了这样：

丙　……就拿昨天说吧，我说得刮风，结果半夜里就起风了。
乙　倒有点儿风。
丙　有点儿风？风可大了，整刮了一宿啊。嘿！我家有一眼井您知

道吗？

乙　不就靠南墙那个吗？

丙　是呵！您就知道那风多大了，一宿的工夫，把井给刮到墙外边去了。

乙　甚么？

丙　把井给刮到墙外边去了，夜里我正睡觉哪，愣叫大风给吵醒了，我听着哐噔哐噔的，溅了一窗户水。天亮我这么一瞧，院里井没了，开大门一瞧，井在墙外头哪！

乙　没听见过。

丙　这我能说瞎话吗？你要不信，你问他去。（指甲）

…………

甲　你不是问这井吗？噢，是这么回事。因为他家那篱笆墙年头儿太多了，风吹日晒的，底下糟了，离着这井也就有二尺来远。那天忽然来了一阵大风，篱笆底下折了，把墙鼓进一块来，他早起这么一瞧，困眼蒙胧的："哟！怎么把我这井给刮到墙外边去了！"就这么给刮出去的。

乙　噢！这么回事。

这段相声来自笑话《圆谎》是无疑的。但，相声毕竟是相声，从其艺术特点和表演需要出发，必然朝着喜剧方向发展。就其要者，表现在两方面：

一方面，集中笔墨刻划人物。围绕一件马褂，塑造了"甲"、"乙"、"丙"三个人的形象。"丙"是少爷秧子，"说话老是云山雾海，没准谱儿，又爱说大话，一来就让人家问住"。"甲"贪小便宜，借了"丙"一件马褂，为了多穿几天，就挖空心思替"丙"圆谎，丑态百出，窘相毕露，最后却又给圆上了。人物性格的鲜明对立，构成了喜剧式的矛盾，再加上"乙"——三人相声里所特有的"腻缝的"——穿针引线，左右逢源，带来强烈的喜剧效果。

另方面，深化了社会意义。如果说，这个故事有所讽刺的话，那么，其矛盾显然指向那个圆谎者。笑话《圆谎》里讽刺意味甚淡，倒象讴歌仆人的智慧机敏，然而，仆人为什么那样卖力气替主人圆谎，却又未交代清楚，也给人以不大舒服的感觉。相声《扒马褂》里就不一样了，显然是具有鲜明的阶级烙印的讽刺，主题思想大大提高了一步。

第二，更多的相声是受到笑话的启示或者吸取笑话里的某些内容作为素材进行再创作。比如，民间流传有这样一个笑话，说一个和尚买木鱼，心疼花钱多，顺嘴骂了句佛。显然对宗教职业者的虔诚是莫大的讽刺。受这个笑话影响而创作的相声《一贯道》的"垫话"则变成了善意的"内部讽刺"：

甲　老太太把这份儿烧了以后，又到纸店买一份儿新的，很尊敬地抱着，碰见一个街坊小伙子，……谁见着老太太都要说句话儿。

乙　那当然啦。

甲　"大娘，出门儿啦！哈……买佛像啦。"这不是好话吗？

乙　是呀。

甲　老太太不愿意啦。

乙　怎么？

甲　"年轻人说话没规矩，这是佛像，能说买吗？这得说'请'。"

乙　呵！

甲　"啾，大娘我不懂，您这佛像多少钱'请'的？""嗐，就他妈这么个玩艺儿要八千块(八角)！"

以民间笑话为素材进行再创作，往往使原来笑话主题发生重大的变化，人物更典型，内容更具有广泛的社会意义。明浮白主人辑《笑林》有一则《合种田》说的是：

有兄弟合种田者，禾既熟，议分之。兄谓弟曰："我取上截 你取下

截。"弟讶其不平。兄曰："不难，待明年，你取上，我取下，可也。"至次年，弟催兄下谷种。兄曰："今年种芋艿罢。"

受这则笑话影响而创作的相声《怯跟班》里有一段内容十分相似。请看：

这看坟赵二的儿子，乳名叫三儿，有十七八岁，为人忠厚老实，不爱多说话，曾九(老爷)看他那种老实样子，就管他叫"傻三儿"。其实三儿是哑吧吃饺子，心里有数。赵二给曾家看一辈子坟，种一辈子地，给累死啦。曾九欺侮三儿傻，就跟三儿说："三儿啊，你爹死了，我这坟就归你管着，地嘛，还归你种着；到秋后你交租的时候，你就别交租价啦，交粮吧。"三儿问："交多少粮食呢？九爷！"曾九说："把地皮上边的粮食都给我送来，把地皮下边的你自己留着。"三儿点头说："好吧。"等到秋后收了粮，三儿就把地上边的用车拉着给曾九送来了，曾九一看，气得眼都直啦，原来三儿没种别的庄稼，全种的是山芋，他把山芋都留下了，把山芋蔓子都给曾九送来啦。曾九干生气，没说的；因为当初是他自己要地上边的嘛。曾九把山芋蔓子收下，又跟三儿说："过年咱们换过来吧，我要地下边的，你留地上边的吧。"三儿说："也好。"等到第二年秋收，三儿又给他用车拉来啦。不错，都是地下边的了。曾九一看，把鼻子都快气歪啦。这回三儿种的是高粱，他给曾九拉了两车高粱根子来。三儿走的时候，曾九又说了："明年我要地上地下两头的，你留当中的吧。"三儿又答应了。到了过年秋后，三儿又交租来啦，这回种的全是玉米，三儿送来两大车玉米根儿和玉米穗儿。曾九可真气急啦，跟三儿大吵大闹。他老婆九太太在旁边劝说："算了吧，他是个傻小子，你这不是跟他白生气吗！"曾九说："他才不傻哪，我倒真是个傻子啦！"

笑话《合种田》里兄弟二人都是劳动者，不过一智一愚，智者从作弄愚者里得到好处，愚者倒成了嘲讽对象。《怯跟班》里人物

关系发生变化，二者是地主老爷和佃户之间的关系。地主贪婪狡诈，想讨佃户的便宜，却碰见个机智过人，善于应付的佃户，弄巧成拙，三次分庄稼，都吃了大亏，雄辩地说明"高贵者最愚蠢"，剥削阶级的本质决定了它既贪婪狡诈而又愚蠢万分，因而成为劳动人民嘲讽的对象，从而有了典型的社会意义。

此外，相声《蛤蟆鼓儿》显然取材于《启颜录》里的《岂是车拨伤》，相声《三近视》可能受《笑林》的《近视》的影响，但其内容有比较大的变动。还有一些相声的艺术构思可能受笑话的启示，如《时尚笑谈》的《性急》和《嘻谈续录》的《问靴价》和相声《日遭三险》的内容构思有些相同之处。《时尚笑谈》的《看戏》和《嘻谈续录》的《武弁看戏》可能对相声《关公战秦琼》、《罗成戏貂蝉》之类的段子有所启示。

第三，更重要的是相声从笑话里吸取了艺术表现手法。相声的独特艺术手段是"包袱"，而笑话的结构形式与相声的"包袱"十分类似，这在前面说的《夫人属牛》里已经分析过了。相声的"包袱"大致可以分为两类：一类是与内容联系密切的"肉里噱"；另一类是主要靠语言趣味打诨的"外插花"。所有这些，在笑话里都可以找到类似的现象。(下面将专门论述)

相声结构"包袱"的手法主要是"铺平垫稳"和"三翻四抖"。笑话里类似"铺平垫稳"的情况是常见的，如前面说的《夫人属牛》。"三翻四抖"的形式在笑话里也有，如石成金《笑得好初集》里《连我才得三人》：

一士人谓人曰："自古至今，圣人最难出世，当初盘古王开天辟地，生人生万物，谁人比得他来？我要让他。"乃屈一指。"其后孔夫子出类拔萃，诗书礼乐，为万世师表，哪个人不敬服他？我只好让这第二个。"乃屈二指。"自此二人后，再没有屈得吾指的。"默想良久，点头

曰："是呀，你说圣人难不难，并连我才得三个人！"

类似的还有《广笑府》卷三的《不见一尺》、《笑林》的《三阿弟》等。"三翻四抖"的现象早在古代"俳优"讲的笑话里就有了的，历代相承，有所变化。相声里有"三翻四抖"，也有不那么完整的，这些都属于"正包袱"。相声里还有"反包袱"和"默契包袱"，同样地，也可以在笑话里找到类似现象。

从一些具体艺术手法的运用里也可看出相声和笑话之间的关系。如敦煌卷子本《启颜录》的《论难》里有一则关于石动甬的笑话：

动甬又尝于国学中看博士论难云："孔子弟子达者有七十二人。"动甬因问曰："达者七十二人，几人已着冠？几人未着冠？"博士曰："经传无文。"动甬曰："先生读书，岂合不解孔子弟子着冠有三十人，未着冠者有四十二人？"博士曰："据何文以知之？"动甬曰："《论语》云：'冠者五六人'，五六，三十也；'童子六七人'，六七，四十二也；岂非七十二人？"坐中大悦。博士无以应对。

石动甬是北齐时的著名"俳优"。"甬"当是"筩"字之误。"筩"与"筒"同，《杨公笔录》作"石动筒"，《北史》又作"石童桶"，都是一个人。《启颜录》还记载有他和僧人的论难。上述笑话是用加减乘除计算孔丘的弟子，在相声里也是经常使用的。《歪批三国》的《三出祁山》、《三伐中原》、《三擒孟获》等，用的就是这一手法。与此类似的笑话还可以举出清独逸窝退士辑《笑笑录》卷四引《丹午杂记》里的《告荒》：

有告荒者，官问麦收若干，曰："三分。"又问棉花收若干，曰："二分。"又问稻收若干，曰："二分。"官怒曰："有七分年岁，尚捏称荒耶？"对曰："某活一百几十岁矣，实未见如此奇荒。"官问之，曰："某年七十

余，长子四十余，次子三十余，合而算之，有一百几十岁。”哄堂大笑。

相声《戏剧杂谈》里也使用了这类艺术手法。例如：

甲 大学毕业以后我就从事戏剧工作，一直到现在，我研究戏剧这么五十多年，我对于戏剧，有比较深刻的认识……

乙 您研究戏剧有多少年？

甲 五十多年。

乙 五十多年？

甲 我对于戏剧……

乙 您等等儿，您今年多大岁数？

甲 四十二。

乙 四……

甲 所以呀……

乙 别说啦！

甲 呵？

乙 你今年四十二岁，怎么会研究戏剧五十多年哪？

甲 呵，是呀，它这个，就这差点儿。

乙 差点儿？差多啦！

甲 是呀，你听着奇怪呵？

乙 呵。

甲 是嘛，连我都奇怪。

乙 这象话吗，你自个儿说的你还奇怪！

甲 这倒是个值得讨论的问题，一个四十二岁的人为什么研究五十多年哪？

乙 是呀。

甲 好象你听我这话，呵，有点矛盾？

乙 哎。

甲 对啦。

乙　对啦？

甲　矛盾是可能产生的，并且应该存在的。任何（乙愣）一个事物都会有矛盾存在，那就看你有没有办法使这个矛盾统一起来，否则就会形成对立，继续发展。这是个法则问题喽！你不懂啊！

乙　我没问你矛盾问题，我问你四十二岁的人为什么研究戏剧五十多年，这笔帐儿我算不上来。

甲　你慢慢儿算吧。

乙　我慢慢儿算？

甲　不，我给你算，我研究京戏是七年。

（手势）

乙　七年。

甲　研究话剧是八年，这是多少年？

乙　七年加八年十五年。

甲　嗯？

乙　七八一十五嘛。

甲　七八五十六哇。

乙　嗽，乘法呀？

甲　怎么？你按加法算啦？

乙　可不加法吗。

甲　所以你就搞乱喽！

这是艺术手法的直接借用和模仿。但，在一般情况下，艺术手法的借鉴并不那么直接，而应结合相声艺术的特点灵活运用。《太平广记》卷二五四引《启颜录》记唐朝刘行敏"善为笑谈"，有出口成章的本事：

李叔慎、贺兰僧伽，面甚黑；杜善贤为长安令，亦黑；行敏咏之曰："叔慎骑乌马，僧伽把漆弓，唤取长安令，共猎北山熊。"

刘行敏的这首打油诗很象猜谜式的文字游戏。一个"黑"字也没

说出来，却又句句离不开"黑"。这种描摹情状的艺术手法后来为相声所广泛运用，组织那种富于语言趣味的"包袱"。相声艺人"穷不怕"就有一段相声《十八黑》：

霸王生来脸蛋儿黑，摆下酒宴请李逵，上首坐定秦王薦，下首薛刚又把客陪……一追追到山西去，遇到了灶王爷、刘黑闼、杨七郎、猪八戒那儿挖煤。

《卖布头》也运用了这种艺术手法：

甲 "这块德国青啊，它怎么那么黑呀，它怎么那么黑呀，哎，你说怎么那么黑？"

乙 啊……又来了！

甲 "怎么那么黑，气死张飞不让李逵，亚赛过唐朝的黑敬德嗯吧，在东山送过炭，西山挖过煤，开过两天煤厂子卖过两天煤了，它又当过两天煤铺的二掌柜的吧……

相声《十八黑》和《卖布头》并不回避那个"黑"字，不取猜谜之巧，但求渲染得淋漓尽致。这与相声艺术喜剧式的夸张风格是完全一致的。

灯谜、酒令等语言文字游戏和谐音打岔等艺术手法在笑话里屡见不鲜。如明潘埙《楮记室》卷十四里有一则引自《逸隐》的笑话，题为《出令相谑》：

元丰中，高丽遣一僧入贡，颇辨慧，赴筵，设晕酒自如，令杨次公接伴，一日，出令曰："要两古人姓各争一物。"沙门曰："古人有张良，有邓禹，争一伞，良曰：'良（凉）伞。'禹曰：'禹（雨）伞。'"次公曰："古人有许由有晁错，争一葫芦，由曰：'由（油）葫芦。'错曰：'错（醋）葫芦。'"

跟这则笑话类似的相声《垛字》里有这么一段：

乙　这回我们说一回……哎，咱们在戏名上找点玩艺儿。咱每人啊，按这一道的"一"找个戏名，按这戏名的底字找它两句成语，找他两位古人，还要合辙韵。

甲　那我先听您的。

乙　我说呀，《一捧雪》有这出戏没有？

甲　有，您再找两句成语，找两位古人。

乙　雪里送炭，锦上添花；雪梅吊孝，刘全进瓜。

相声与笑话的区别，不仅仅在于艺术手法趋于复杂，更重要的是利用这种艺术手法组织"包袱"，获得喜剧效果。且看同一相声接下去的一段：

丙　我也按"一"字找出戏？

乙　当然啦！

丙　我说《一匹布》。

乙　好，有这出戏。两句成语呢？

丙　布匾一块。

乙　布？布匾一块？那句呢？

丙　长杆烟袋。

乙　我说你这叫什么成语呢？找两位古人。

丙　安安送米。

乙　那位呢？

丙　王二卖菜。

乙　我说你找一位古人。

丙　是啊，卖菜的王老二就是古人。

乙　他怎么算古人呢？

丙　水臌。

"丙"开始说戏名还是正经八百的。说到成语，就顺口胡诌了。再

说"古人",由"古人"之"古"变为"水臌"之"臌",无疑是为抓哏取笑了。

综上所述,可以看出,不论内容或形式,笑话给予相声艺术的影响是多方面的,二者之间的关系是格外密切的。随着社会主义建设事业的发展,笑话在继续发展着,相声艺术也在继续发展着,二者之间的相互影响也继续着。

此外,还应指出,历代文人对笑话的理解也对相声艺术有所影响。刘勰在《文心雕龙·谐隐》篇指出:

> 古之嘲隐,振危释惫。虽有丝麻,无弃菅蒯。会义适时,颇益讽诫。空戏滑稽,德音大坏。

这就从思想高度肯定了笑话的艺术价值,说明笑话的作用在于适时而又中肯的讽刺,才能取得"振危释惫"的良好效果。而"空戏滑稽"则属于不良倾向。这些看法对今天的相声创作仍然有着积极的意义。

历代笑话书的序言和按语也有一些好的见解。清代陈皋谟辑的《笑倒》后面附有《半庵笑政》,分为"笑品"、"笑候"、"笑资"、"笑友"、"笑忌"五项,简要地介绍了有关笑话的知识。"笑品"里说明了怎样才能产生"笑",如利齿、工模仿、善变、默会、翻腐为新、勿作意、一语解纷等,与相声的艺术手法十分类似。"笑候"里介绍了可以使人发笑的环境、条件和气氛,即所谓"规定情境"。"笑资"里介绍了可以作为笑料的题材,如口吃人相骂,乡下人着新衣进城拜年,听醉语,哑子比势,痴人听因果垂泪,长人着短衣,村夫掉书袋(拽文),学官话,和尚发怒,帮闲客作足恭状,胡子饮食不利便等,都涉及了笑和矛盾紧密联系的喜剧原理。"笑忌"里提出笑话要忌讳刺人隐事,笑中刀,不理会,涉闻政,侮

圣贤，分左右袒，令人难堪，牵强，先笑不已，寓炎凉，饶舌等。其中虽然也有不够健康的成份，但，它强调掌握讽刺武器的分寸，指出笑的格调和道德观念，还是极有价值的。作为“内部讽刺”，当然不应用“笑中刀”令人难堪，伤人感情。而“外部讽刺”则相反，越尖锐越好。上述这些见解多有值得借鉴之处。

二 “说话”——“说”的形成界标

通过上面对相声的“说”和笑话之间关系的简略分析，可以看出：笑话对相声艺术的影响是多方面的，不妨看作是相声艺术的“母体”和乳娘，但，相声艺术又与笑话有着根本的区别。从笑话脱胎出来的相声艺术是怎样逐渐发展成为独立的艺术形式的呢？这正是需要进一步考察的课题。作为一种语言表演艺术，民间自发状态的说笑话、故事并不是直接转化为相声艺术，而是经过了说书、“说话”这一中介。“说话”、说书不再是自发的娱乐活动，而是自觉的艺术活动。它是考察相声的“说”的重要界标。如果说，在说书、“说话”出现之前，笑话为相声艺术的孕育提供了丰富的养分，创造了发展的有利条件，那么，在笑话转化为说书、“说话”以后，则直接为相声的“说”提供了独具特点的艺术形式。这对“以说为主”的相声艺术来说，影响是极其深远的。

说书、“说话”艺术历史悠久，内容也相当广泛，其中带有笑话成份的机言辩捷，讽谏戏谑等与相声的“说”的关系尤为密切。有人据刘向《列女传》的“夜则令瞽诵诗道正事”推测，早在周初就有盲人说书的活动。“诵诗道正事”是否就是说书，目前尚有异议，只能略备一说。即使其中有说故事的成份，而在那些耳不邪听，目不邪视，谨守胎教的周妇面前，这类“道正事”也不会有

戏谑的成份。笑话由此进入说书、“说话”的可能性不大。《墨子·耕柱》篇有“能谈辩者谈辩，能说书者说书”的记载，显然也不是艺人的说书、“说话”，而是说客的游说活动。他们捷言巧辩，口若悬河，本领是十分惊人的，有所谓“天口骈”(田骈)、“谈天衍”(邹衍)等称呼。“晏子使楚”的故事千古传诵为佳话。所有这些，对后来以“舌辩”为特点的“说话”都有明显的影响。至于谈辩里引经据典(“说书”)，甚至不择手段地断章取义，歪曲讲解，更开了后世“说话”里同类内容的先河。

由早期的“谈辩”、“说书”发展成为后来的“说话”艺术，“俳优”和宫廷里以剧谈戏弄为能事的下级官吏是一批值得注意的中介人物。“俳优”和辩士常出没宫廷，可能互有影响。他们有时以滑稽幽默来博得统治者的欢心，有时又用戏语来箴讽时政。虽然主要是逗笑，但有时也穿插着笑话、故事。因此，不少笑话是有关他们言行的记录。“优孟衣冠”历来为人们所津津乐道；东方曼倩几乎成了滑稽幽默的代名词；石动筩的故事屡见于笑话书；以侯白为撰者的《启颜录》竟有多种不同的版本。作为讲唱艺术的“说话”，最早见诸文字记载的就是侯白。据《太平广记》卷二百四十八引《启颜录》记载：

> 白在散官，隶属杨素。爱其能剧谈，每上番日，即令谈戏弄，或从旦至晚始得归。才出省门，即逢素子玄感，乃云：“侯秀才可以玄感说个好话。”白被留连不获已，乃云：“有一大虫欲向野中觅肉”云云。

这里的“说个好话”，就是说个好故事的意思。而这个话又恰恰是个笑话：

> 有一大虫，欲向野中觅食，见一刺猬仰卧，谓是肉脔，欲衔之，忽被猬卷着鼻，惊走，不知休息，直至山中，困乏，不觉昏睡，刺猬乃放鼻而

走，大虫忽起欢喜，走至橡树下，低头见橡斗，乃侧身语云："旦来遭见贤尊，愿郎君且避道。"

这则老虎和刺猬的故事可能是侯白即兴之作。大老虎被小刺猬整治得见了橡荨都害怕，误把橡荨当做刺猬的儿子，要求橡荨给它让路，既对杨素父子有所嘲讽，又有喜剧色采，足见侯白技艺之高，才思之敏。这则笑话收在陈禹谟辑《唐滑稽》卷二十二里，题名《遭见贤尊》。

侯白是个见诸正史、深受欢迎的笑话大王。据《北史》记载："好为俳谐杂说，人多狎之。所在处观者如市。"《启颜录》里也载有他早期在本邑作弄令宰，"号号"学狗叫；又以"灸尾"（谐音"九尾"）为瑞物作弄过富人，是个颇有战斗性的下层文人。进京以后，虽以能"剧谈戏弄"受宠于杨素，并得了个"散官"闲职，但，他的主要活动还是"说话"，并经常嘲诮达官儿郎。传世的《启颜录》尽管有后人增补、附会的成份，但，多数作品还是他"说话"的"话本"。

到唐代，"说话"艺术遍及朝野。见于记载的有唐郭湜《高力士外传》：

太上皇移仗西内安置。每日上皇与高公亲看扫除庭院，芟薙草木；或讲经、论议、转变、说话，虽不近文律，终冀悦圣情。

这里的"转变"、"说话"虽然出现在宫廷，但，从其被斥为"不近文律"来看，可能还是来自民间和佛经里的笑话、"俗讲"之类，所以才能"冀悦圣情"。《元氏长庆集·酬翰林白学士代书一百韵》的"翰墨题名尽，光阴听话移"句下自注：

乐天每与予游，从无不书名屋壁，又尝于新昌宅说《一枝花》话，自

寅至巳，犹未毕词也。

这里的“说《一枝花》话”就是说《李娃传》的故事，“自寅至巳”，长达八个小时，“犹未毕词”，跟侯白的“从旦至晚”是十分类似的。

唐代“说话”还有市人小说和僧人“俗讲”。

小说早期是记录街谈巷议、奇闻佚事的杂著，桓谭《新论》论“小说”云：

> 小说家合丛残小语，近取譬论，以作短书，治身治家，有可观之辞。

小说本来也是包括笑话、故事在内的人民口头创作，以“说”为主要特征。隋唐史书里的小说家类就著录了许多笑话名目。《唐会要》还记载有：

> 元和十年……韦绶罢侍读。绶好谐戏，兼通人间小说。

“人间”即民间的意思，说的是韦绶因罢官落魄而在民间说小说，这也可能是“说话”人的一个来源。特别是因“好谐戏”而“兼通人间小说”，说明了小说和笑话之间的密切关系。

作为“说话”艺术，唐代小说是包括在“杂戏”这一总的艺术门类之内的。段成式《酉阳杂俎》续集卷四“贬误”篇记载：

> 予太和末，因弟生日，观杂戏，有市人小说，呼“扁鹊”作“褊鹊”，字上声。予令座客任道升字正之，市人言，二十年前，尝于上都齐会设此，有一秀才甚赏呼“扁”字与“褊”同声，云世人皆误。

“杂戏”早见于《魏书·恭帝纪》：“又禁饮酒杂戏。”其内容大部分是散乐百戏之类。据《旧唐书·音乐志》：

> “散乐”者，历代有之，非部伍之声，俳优歌舞杂奏……如是杂变，总名百戏。

又据《新唐书·礼乐志》：

(玄宗)置内教坊于蓬莱宫侧，居新声、散乐、倡优之伎，有谐谑而赐金帛朱紫者。

可见，杂戏、杂伎、百戏、散乐之类，其内容大体相同，一是“杂”，二是重在“谐谑”。因为“杂”，所以它所包括的小单位极多；因其“谐谑”，所以多有不登大雅之堂者。故从北魏到隋初，屡遭禁断。《通鉴》卷一七五记载：

隋大赦。戊戌，悉放太常散乐为民，仍禁杂戏。

诸禁皆赦，独不赦杂戏，足见其人民性之丰富。杂戏虽在宫廷被禁，却在民间广为流行。段成式所记“太和末，因弟生日，观杂戏，有市人小说”，不仅说明唐代小说已经进入杂戏，成为市人的讲唱技艺，而且可以推断其内容可能有谐谑的成份。“呼扁鹊作‘褊鹊’”，作者是当做“贬误”来记载的，其实也可能是说话人作为“怯口”、“乡谈”，故意这么说的。从李商隐《骄儿诗》“或谑张飞胡，或笑邓艾吃”里可以看出：“说话”的表演是有戏谑调笑的声情之态的摹拟的。以上情况表明：唐代的“说话”、小说与笑话关系密切，也使我们看到相声的“说”的影子。

除了宫廷与民间的“说话”、小说以外，对相声的“说”的形成影响较大的还有寺院的讲唱文学“俗讲”。

“俗讲”是经文佛曲讲唱的孪生姐妹。从广义上来说，它也是“说话”的一种。佛教经文流入中国，据《魏略·西戎传》载：时当东汉哀帝元寿元年。南北朝时期又有了“般若”、“金刚”、“法华”等著名经籍的译本。经文诵读自成胜调，名为“转读”。后来又有新胜，叫做“梵吹”。梁陈间又出现了“唱导”的体制，在原有的

唱胜以外，加入"杂叙因缘"的演说，发展为说唱并用的形式。当时，佛经佛曲的讲唱"遍及浙江、江西、荆陕、庸蜀等地"。(《高僧传》)初唐，有"唱落花"者，"打刹唱举，拘撒泉贝，别请设坐，广说施缘"，也是讲唱佛经的，因其"声无暂停，语不重述"的表演才能，致使"士女观听，掷钱如雨"。稍晚，"变文"应运而生。上面提到的《高力士外传》的"转变"当是有关"变文"的最早记载。

"变文"是经文的通俗讲唱，原来大多在寺庙里由僧人为善男信女宣讲，有严格的仪式，后来发展成为一种讲唱艺术，内容不一定与佛教宣传有关系，而且可以由优伶来表演。吉师老《看蜀女转昭君变》诗说的就是一位被称为"妖姬"的蜀女讲唱王昭君变文。经文多是因事立说，原来就有许多笑话、故事杂揉其间，故事里寓说教，多方面进行比喻，以求生动形象，深入人心。常任侠辑录过一本《佛经故事》，其中的《三归》、《婢破瓨》、《痴人学舌》、《瓮中影》等，"诙趣使人绝倒"。鲁迅曾为之作过"题记"的《百喻经》(痴华鬘)，全书都是寓言、笑话。这些笑话故事，有的来自外国，有的吸取了我国的民间创作，二者有时互相影响。例如，《启颜录》里有类似《瓮中影》的篇章。僧人用变文形式讲唱时，常常就地取材，吸取中国的故事、笑话，针对当时的种种社会现象，对经文教义加以通俗的讲解，称为"俗讲"。由于"俗讲"的盛行，涌现了许多讲唱大师。日本和尚圆仁《入唐求法巡礼行记》记载：

> 右街三处：会昌寺令内供奉三教讲论赐紫引驾起居大德文溆法师讲法花经。城中俗讲，此法师为第一。惠日寺、崇福寺讲法师未得其名。

这位讲法花经"城中第一"的文溆法师乃是唐代最著名的讲唱大

师。因为"其声宛畅,感动里人。乐工费米饭依其念四声观世音菩萨,乃撰其曲。('文溆子曲')"。关于这位法师的讲唱技艺以及身世遭遇,赵璘《因话录》里有精采的描述:

有文溆僧者,公为聚众谭说,假托经论,所言无非淫秽鄙亵之事。不逞之徒,转相鼓扇扶树,愚夫冶妇,乐闻其说,听者填咽寺舍,瞻礼崇拜,呼为和尚教坊。效其声调,以为歌曲。其甿庶易诱,释徒苟知真理,及文义稍精,亦甚嗤鄙之。近日庸僧,以名系功道使,不惧台省、府县,以士流好窥其所为,视衣冠过于仇雠。而溆僧最甚,前后杖背,流在边地数矣。

文溆僧那么受群众欢迎,"听者填咽寺舍,瞻礼崇拜",原因是他讲唱的不是枯燥的经文,而是被诬为"淫秽鄙亵之事"的民间故事之类。结果被"杖背,流在边地",可想而知其内容。

敦煌出土的"变文"为我们保存下来一些"俗讲"的话本。从内容看,大致可分两类:一类是用生动形象的故事解释经文的,谓之"经变";另一类则是讲述民间故事传说的,谓之"俗变"。"经变"和"俗变"同时存在,互有影响。寺院里的讲唱经文,宣传佛教内容,往往抽象乏味,听众腻烦得很。法师为了增强讲唱的趣味,招徕听众,就把民间故事引入佛经讲唱里,获得很大的成功。与此同时,象文溆僧那样的假托经论,专门讲唱民间故事传说,更是深受听众欢迎,在群众中扎下了根。

不论"经变"还是"俗变",都是讲唱故事。故事性乃是"俗讲"的重要特色,为后世的评书所继承,蔚为传统。

故事性对相声艺术尤其是单口相声是至关重要的。相声的"说"与"说话"艺术之间的继承关系和相同之处,最重要的莫过于故事性。前面提到的早期单口相声经常说的"八大棍儿",其实就是八段带哏的中篇评书,每段都是有头有尾的故事。单口

相声的"小碌礡儿"也是相当于短篇评书的幽默风趣的小故事。但，相声和评书毕竟是两种不同门类的艺术形式。传统相声《打油诗》开头的几句话显然是艺人长期实践的经验之谈：

> 说这么一段单口相声。为什么不叫讲故事哪？因为听故事可以不笑，听相声必须笑。可您实在要不笑，我也没办法。

笑不笑是相声与评书的主要区别，这就是为什么"八大棍儿"不称为大故事，而称为大笑话，"小碌礡儿"不称为小故事，而称为小笑话的主要原因。如果可以不笑，就不成其为相声，而是一般的故事了。"说话"艺术里有一部分带笑的故事，它对相声艺术影响极大。

故事性还有另外一层意思，就是指情节曲折，引人入胜。在评书里表现为"扣子"一类艺术手段的运用，直接影响到相声艺术的结构方法。比如，传统的单口相声《连升三级》题目本身就是引人猜想的"扣子"。是谁连升三级呢？原来是那个连自己名字都写不上来的财主家的狗少。他也上京赶考，这会有什么结果呢？又是"扣子"。他怎么能混进查禁森严的京城呢？撞了明熹宗宠信的太监、九千岁魏忠贤的马，结果又怎样呢？虽然魏忠贤出于昏庸，拿自己的片子把他送进考场，这个目不识丁的狗少又怎么能考取呢？后来得了中，作了官，魏忠贤生日那天，他拿着骂魏忠贤的对联前往祝贺，结果又如何呢？等等。这一连串的"扣子"都靠着节外生枝的误会解决了。末了，改朝换代，崇祯皇帝登基，魏忠贤下狱，满门抄斩，那个靠魏忠贤青云直上的家伙又怎样呢？这是整个相声段子的高潮，也是最大的"扣子"。真是"无巧不成书"，却又因为那副骂魏忠贤的对联"歪打正着"，不但免了死罪，而且连升三级。这个相声段子大"扣子"套小"扣

子"，环环相扣，步步深入，从而带来了故事性。这是相声和评书所共有的特征，只不过相声的"包袱"必须引人发笑罢了。

不仅如此，相声和"说话"结构故事方式的惊人相似，进一步可以说明它们之间的渊源关系。

"变文"原是讲唱佛经的。为了增加趣味性，引人入胜，不得不引进一些民间故事，但其目的还在传经，不能算做说唱艺术。不过，从那时起，它的结构故事的方式逐渐形成。据记载，和尚讲经的全过程是这样的：开讲之前，先唱个歌，叫做"押座文"。"押座文"之后唱经题，并用道白解题，叫做"开题"。接下去，唱一段经文，然后用道白解释，如是反复数次。等把一段经文连唱带讲完了，散席时候再唱几句，叫做"解座文"。那么，不讲经文而以民间故事为讲唱内容的"俗变"情形又怎样呢？由于内容上脱离了经文，又成为表演艺术，与此相应的，结构故事的方式就灵活多了，但，基本路子不变。

"变文"这种结构故事的方式是否与唐代的"说话"、小说有关，尚难下断语，但，它对后世的说唱艺术乃至于戏曲艺术的影响却至为深远。宋元话本的开头有"入话"，讲个小故事或小笑话，称作"得胜头回"或"耍笑头回"，就相当于"变文"里的"押座文"；结尾有几句诗文，就相当于"解座文"。诸宫调、弹词、鼓词、评书等讲唱艺术也有类似的结构形式。宋杂剧开场时念致语口号，南戏第一出"开场"（或称"家门"、"提纲"）由末或副末登场念词，表明作者的意见主张，概述剧情大意，与"押座文"在"变文"里的地位和作用颇为类似。但，影响最大的莫过于相声。

下面对"变文"和相声艺术的结构故事方式加以比较：

"押座文"之"押"可以解释为"压"。"押座文"，顾名思义，就是压一压听众的情绪，使之定一定神，把注意力和其兴趣集中到

说唱人身上来。这种具有特殊作用的“开场白”是长期讲唱实践积累起来的行之有效的经验，为后世说唱艺术所继承发展是很自然的。当时“俗讲”里的“押座文”是唱的，有时是七字句的韵文。如《维摩押座文》：

顶礼上方香积世，
妙善如来化相身。

相声艺术里与“俗讲”的“押座文”作用相似的就是“垫话”。早期相声“撂地”演出，所谓的“门柳儿”就是唱的。后来的相声“垫话”也有唱的。如传统相声《卖挂票》的“垫话”：

甲　（唱）两国交锋龙虎斗。
　　似蛟龙困在浅水中。
　　他那里要杀我你不搭救。
　　到来生变犬马当报恩厚！
乙　我说您这到底是哪出哇？
甲　我这儿看《戏考》哪。全有。

这个以唱开头的“垫话”很有相声色采，它不是正经八百的唱，而是象京剧《盗魂铃》里的猪八戒那样，东一句，西一句，目的在于用滑稽取笑的方法压一压听众的情绪，使之集中精神听相声。

随着相声艺术朝着“以说为主”的方向发展，这类以唱开头的“垫话”不多见了，而既不唱又非韵文的“垫话”却越来越多。即使一些“柳活儿”或带唱的段子，也不一定非用唱来开头不可。如《改行》的“垫话”：

甲　现在艺人可跟过去不一样了。

乙　是呵！在过去有很多的艺人不识字，现在文化普及，差不多的艺人都有文化。

甲　过去的艺人能创作的太少了，大部分的艺人就能表演，很少见艺人成为作家。

乙　现在也没有哇。

甲　有。

乙　谁呀？

甲　我。

乙　你不是演员吗？

甲　我不仅仅是个演员，我也是个作家。

乙　噢，你是作家？

甲　你不大注意，我尽在家里坐着！

不论唱词还是道白，也不论韵文还是散文，相声的"垫话"跟"俗讲"的"押座文"一样，起着安定情绪、集中注意力的作用。相声艺人千方百计使相声的"垫话"既能"承上"，又要"启下"，起到预期的作用。所谓"承上"，就是把观众从上个节目的欣赏中引到另一境界中来；所谓"启下"，就是顺其自然地引入"正活"。

张寿臣表演单口的传统段子《携琴访友》，上场先说："刚才唱的是《今古奇观》上的一段《俞伯牙摔琴谢知音》。"接着先不说相声，而是把那个故事略述几句，把上个节目结束一下，就是"承上"。然后"启下"，不知不觉之中引入《携琴访友》，既不累赘，又不生硬，发挥了承上启下的作用。对此，相声艺人是十分重视的。《张寿臣谈相声表演经验》一文里说：

垫话儿、入活，这二者最好要接近，别冷咕叮的就入活，要紧的是"搭线"，只要搭上线，入活就顺当了。

又说：

> （垫话）作用很多，它不单是问观众喜欢什么，并且与演员使的活有帮助。比如今天使这活，里头文，不容易响，这时候儿可以拿“垫话儿”带，只要带好了，跟这活接上线啦，观众的精神就过来啦。如果张嘴使这活，观众的精神不集中，这活使不好，因为“垫话儿”没把“包袱儿”砸响。

相声的“垫话”以砸响“包袱”的方式吸引观众，这是它与“押座文”的不同之处。

相声的“底”相当于“俗讲”的“解座文”，都是用来结束一段讲唱或表演的。所不同的在于形式，相声用的“包袱”，“俗讲”用的诗词。就其在故事结构里的地位而言，是没什么两样的。有些相声段子的“底”本身就是韵文或唱词，以唱“攒底”。如传统相声《改行》的“底”：

> 甲　越来人越多，他（指改行卖西瓜的花脸演员）一想，这些人都爱听我唱，我给他们来几句。
>
> 乙　唱花脸？
>
> 甲　可是卖西瓜的词儿。一叫板：“哼……”那位说：“咱们往后点吧。”
>
> 乙　他怎么唱的？
>
> 甲　（学京剧“摇板”）“我的西瓜赛砂糖，真正是旱秧脆沙瓤，一子儿一块不要谎，你们要不信请尝尝！”（白）“你们吃呀……”谁敢过来呀！

除一首一尾以外，相声和“俗讲”在结构方面还有些类似的地方。

“俗讲”在“押座文”之后，讲唱经文之前有“开题”，而相声在“垫话”之后，“正活”之前有“瓢把儿”，虽然二者在作用上有区

别，仅就故事结构里的地位而言，还是有些相似的。

试比较相声和“俗讲”的结构：

“俗讲”：“押座文”——“开题”——讲唱经文——“解座文”

相声：“垫话”——“瓢把儿”——“正活”——“底”

“俗讲”的表演形式跟相声艺术是否也有类似之处呢？历史记载虽然贫乏，但从一些文艺作品里可以略见端倪。明代著名长篇小说《金瓶梅词话》里就有关于佛曲说唱形式的描绘。七十三回里是二人说唱的形式。甲尼说，乙尼说，说的叫做“白文”，唱的叫做“偈”。每到情节紧张之处常常把白文用韵语复述一遍。五十一回里也是二人说唱，一问一答，与“参军戏”里的“问答见义”颇为相似。《金瓶梅词话》写的明代的事情，不是唐代的“俗讲”。讲唱的人是尼，而不是僧；听众是家庭里的女眷，而不是唐代的一般市民；讲唱处所是乡绅人家的内室，而不是僧人聚集的寺院。尽管有着种种不同之处，但也有些相似之处。

上面着重分析了相声的“说”与“俗讲”的共同点，当然，二者之间是有区别的。“俗讲”属于说书艺术，尽管不排斥滑稽诙谐的内容，但，并不以滑稽诙谐为特征。这一区别并不能象刀切似的，割裂相声艺术与“俗讲”之间的渊源关系。值得注意的是，到宋代，某些从“俗讲”演化而来或深受“俗讲”影响的艺术形式又朝着滑稽诙谐的方向发展，这真是“柳暗花明又一村”了！

到了宋代，“说话”艺术名家辈出，流派纷见，可谓盛况空前。这种情况显然与两宋的经济发展、都市繁荣是分不开的。孟元老《东京梦华录》序记述了北宋汴京的盛况：

八荒争凑，万国咸通。集四海之珍奇，皆归市易，会寰区之异味，悉在庖厨。

都市经济的发展，对文学艺术的繁荣起着重要的推动作用，出现了“新声巧笑于柳陌花衢，按管调弦于茶坊酒肆”的局面。至南迁后，虽然半壁仅存，但因旧敌已去，新衅未来，朝野多不以恢复为念，旦夕歌舞，苟且偷安，造成临安（杭州）畸形的繁荣景象，“视京师其过十倍矣”！

当时，诸色伎艺的演出活动大都集中于市井的勾栏、瓦舍。据孟元老《东京梦华录》卷二“东角楼街巷”条记载北宋都城汴梁的瓦子、勾栏的情况：

> 街南桑家瓦子，近北则中瓦，次里瓦。其中大小勾栏五十余座。内中瓦子莲花棚、牡丹棚，里瓦子夜叉棚、象棚最大，可容数千人。自丁先现、王团子、张七圣辈，后来可有人于此作场。

此外，还有朱家桥瓦子、西瓦子等。

南宋行都临安的瓦子、勾栏的情况，《西湖老人繁胜录》有记载：

> 瓦市　南瓦、中瓦、大瓦、北瓦、蒲桥瓦。惟北瓦大，有勾栏一十三座。常是两座勾栏，专说史书，乔万卷、许贡生、张解元。

吴自牧《梦粱录》卷十九“瓦舍”条记载：“其杭之瓦舍，城内外合计有十七处。”周密《武林旧事》卷六“瓦子勾栏”条记载宋末杭州瓦子已达三十三处，其中：

> 如北瓦、羊棚楼等，谓之“游棚”。外又有勾栏甚多，北瓦内勾栏十三座最盛。

除瓦舍、勾栏外，酒肆、茶坊也是艺人作艺的场所。还有不入瓦舍、勾栏、茶坊、酒肆作艺的流浪艺人，如《都城纪胜》记载：

此外如执政府墙下空地，诸色路岐人，在此作场，尤为骈阗。又皇城司马道亦然。候潮门外殿司教场，夏月亦有绝伎作场。其他街市，如此空隙地段，多有作场之人。

“路岐”，是指冲州撞府、浪迹江湖的流散艺人。孙楷第《也是园古今杂剧考》附录《元曲新考》见“路岐”条说：

吾国乐伎设官，自唐迄元，大抵雅乐则太常礼院掌之。燕乐则教坊掌之。元之制教坊司隶礼部。其教坊所属有兴和署，掌天下俳优之籍。而京外诸行中书省尚有行教坊司。凡倡优隶诸州府乐籍者，但于本处奏伎。苟非脱落名籍，不得轻往他处。此其居有定所，自不得谓之路岐。若妓自他处来者，在所州府无籍。停若干时后，或更转而他去。其行止无定，常在途路间，此所谓路岐人也。

关于“路岐”人作场的情况，周南《山房集》卷四《刘先生传》有记载：

市南有不逞者三人、女伴二人，莫知其为兄弟妻姒也。以谑丐钱，市人曰，是杂剧者；又曰，伶之类也。每会聚之冲，阛阓之市，官府厅事之旁，迎神之所，画为场，资旁观者笑之。自一钱以上皆取焉，然独不能鉴空。

他们画地为场，当街作艺，零星打钱，类似乞丐。周密《武林旧事》里说：

或有“路岐”，不入勾栏，只在耍闹宽阔之处做场者，谓之“打野呵”，此又艺之次者。

“路岐”人并非一律不入勾栏，不入勾栏的仅仅是“艺之次者”。“打野呵”又叫“打野伙”，可能来自“打野胡”和“打夜胡”。《云麓漫钞》卷九记载：“世俗岁将除，乡人相率为傩，俚语谓之打野

胡。"《东京梦华录》卷十记载："自入此月(十二月)，即有贫者三数人为一火，装妇人神鬼，敲锣击鼓，巡门乞钱，俗呼为'打夜胡'，亦驱祟之道也。"

在诸色伎艺里，"说话"占据极为重要的地位。《西湖老人繁胜录》提到南宋杭州最大的北瓦有勾栏十三座，"常是两座勾栏，专说史书"，还提到了"说话"名家小张四郎：

> 一世只在北瓦，占一座勾栏说话，不曾去别瓦作场，人叫做小张四郎勾栏。

可见当时"说话"伎艺之高超和地位之重要。洪迈《夷坚志》"班固入梦"条记载：

> 乾道六年冬……四人同出嘉会门外茶肆中坐，见幅纸用绯帖尾，云：今晚讲说《汉书》。

可见，"说话"当时在茶馆里也很盛行，并且已有"海报"作宣传。

《都城纪胜》记载，"说话"有四个"家数"，即四大门类：

> "说话"有四家：一者小说，谓之银字儿，如烟粉、灵怪、传奇。说公案，皆是搏刀赶棒，乃发迹变泰之事。说铁骑儿，谓士马金鼓之事。说经，谓演说佛书。说参请，谓宾主参禅悟道等事。讲史书，讲说前代书史文传、兴废争战之事。最畏小说人，盖小说者能以一朝一代故事，顷刻间提破。合生与起令随令相似，各占一事。

关于"说话"的"家数"问题，历来众说纷纭。据北京大学《中国小说史》归纳成为以下四家：

> 1、小说：又名银字儿，有讲有唱，用银字笙、银字觱篥伴奏，专门演述短篇故事。

2、说经：直接由唐代俗讲演变而来，包括说参请、说诨经等，都是讲宗教故事。

3、讲史：只说不唱，演述长篇历史故事。

4、合生：可能是两人演出，一人指物为题，另一人应命成咏，有时或伴以歌舞。

以上四家各拥有许多著名艺人。据《东京梦华录》载，北宋汴京瓦肆里，"讲史"有孙宽、霍四究、尹常卖等七人，"小说"有李慥、杨中立等六人，合生有吴八，"说诨话"有张山人。南宋临安瓦肆，仅《武林旧事》卷六"诸色伎艺人"条记载，"演史"有乔万卷、许贡生等二十三人，"说经诨经"有长啸和尚、彭道、陆妙慧（女流）等十七人，"小说"有蔡和、李公佐、史惠英（女流）等五十二人，"合生"有双秀才，"说诨话"有蛮张四郎。

"说话"的"家数"里特别值得注意的是从"俗讲"演化来的"说诨经"和从笑话发展而来的"说诨话"。无独有偶，它们都具有喜剧的艺术风格。陈乃乾《三国志平话跋》里说：

吾国宋元之际，市井间每有演说话者，演古今惊听之事，杂以诨语，以博笑噱。

这类带"诨"字的艺术与相声是十分类似的，可惜，话本未能流传下来。"说诨话"有个著名艺人张山人，"以诙谐独步京师"，是当时的滑稽大王。（他擅长的是十七字诗，将在下面一节里阐述）

滑稽诙谐的喜剧风格，不仅来源于"杂以诨语"，有时也来自"舌辩"。考察相声的"说"与"说话"之间的关系，这一点是不能忽视的。《梦粱录》卷二十"小说讲经史"条载：

说话者谓之"舌辩"，虽有四家数，各有门庭……谈论古今，如水之流。

《武林旧事》卷三"社会"条把小说人的社会组织称为"雄辩社"。罗烨《醉翁谈录》也把"小说"称为"舌耕"，号称"讲论只凭三寸舌，称评天下浅和深"，显然是继承发展了古代"俳优"的"滑稽多辩"的传统。至于"舌辩"、"舌耕"的情形，可以从《清平山堂话本》里的《快嘴李翠莲记》一窥全豹。

李翠莲是个敢于同"三从四德"的封建礼教作斗争的青年妇女。她不把父母哥嫂的责备，公婆丈夫的不满放在眼里，直言善辩，口快如刀。且看她的一段快言快语：

> 公是大，婆是大，伯伯姆姆且坐下。两个老的休得骂，且听媳妇来禀话：你儿媳妇也不村，你儿媳妇也不诈。从小生来性刚直，话儿说了必无挂。公婆不必苦憎嫌，十分不然休了罢。也不愁，也不怕，搭搭凤子回去罢。也不招，也不嫁，不搽胭粉不妆画。上下穿件缟素衣，侍奉双亲过了罢。记得几个古贤人，张良、蒯文通说话，陆贾、肖何快掉文，子建、杨修也不亚，苏秦、张仪说六国，晏婴、管仲说五霸，六计陈平、李佐车，十二甘罗并子夏，这些古人能说话，齐家治国平天下。公公要奴不说话，将我口儿缝住罢！

李翠莲并不认为她的心直口快是什么"没规矩，没家法"，一口气举出这许多古代口若悬河、舌如利刃的英雄豪杰为自己辩护！

捷言巧辩、诙谐谑浪，也是后世说书人的优秀传统。明末大说书家柳敬亭"善谈笑，军中呼为'柳麻子'。摇头掉舌，诙谐杂出。"他的"舌辩"是为人所称道的。曹贞吉《赠柳敬亭》词云：

> 纵横四座嘲诙，叹历落嵚崎是辨才。

汪懋麟《赠柳敬亭》词云：

> 当筵漫道俳谐，看此老前身是辩才。

同样的，捷言巧辩，诙谐谑浪，在相声艺术里也蔚为传统。相声段子里的"贯口"讲究的是"口快如刀，如水之流"，"单取前人一笑"。如传统段子《八扇屏》关于项羽的那段"贯口"。

想当初楚国霸王项羽，目生重瞳，帐下有八千子弟兵，攻无不取，战无不胜。只皆因鸿门宴刘邦赴会之时，项伯、项庄拔剑闯入，在席前舞剑，多亏大将樊哙保走刘邦，从此斗智，张良访韩信，韩信登台拜帅，明修栈道，暗渡陈仓，智取三关，九里山十面埋伏困住霸王，霸王失机大败。正败之时，见前有乌江拦路，后有韩信追兵赶到，抬头见江中来了一只打渔小舟，霸王点头唤之曰："渔家，将孤渡过江去，有薄银相赠。"渔家言道："你的人高马大枪沉，我的船只窄小，渡人难渡枪马，渡枪马难以渡人。"霸王说："那有何难，先将孤家枪马渡过江去，然后再渡孤家不迟。"渔家闻听顺舟靠岸，大枪搭在船上，马匹拉上舟中，一篙支开，船离江岸约有数丈，渔家拱手言道："项羽听真，我并非渔人，乃韩元帅帐下大将，奉元帅之令，前来盗你的枪马。看你身为大将者，无枪、无马、无卒，孤身一人，必将落于韩元帅之手。"霸王闻听，顿足捶胸："悔当初不听亚父范增之言，今日果有此败，我有何面目去见江东父老，看来孤乃是浑人也。"你比得了吗？

新相声《牵牛记》里揭露国民党军李铁军部的狼狈相，借鉴传统段子《打白狼》的艺术手法，有这么一段：

乙　什么叫部队臃肿，辎重累赘，呲牙咧嘴呀？

甲　就是说李铁军的部队人多，带的东西多，车辆马匹多，行动起来特别笨！

乙　噢，笨牛哇！

甲　可不是。当兵的戴着钢盔，扛着大枪，围着子弹袋、带着水壶、背包，挎着刺刀，掖着手榴弹，背着军毯，带着小铁锨、小镐头。还带着毛绒毯、鹅绒被、鸭绒枕头好几对，暖水瓶、电石灯、

蒸汽炉子、大座钟，香槟酒和豆蔻，咖啡、奶粉、火腿肉，行军床、手提包，香菜、萝卜、辣青椒。

乙 嚯，他这儿搬家哪！

甲 不搬不行啊，他是伺候李铁军的。

乙 噢，勤务兵啊！

上面这类"贯口"显然是靠"舌辩"取胜。特别是《八扇屏》里项羽垓下被围的故事，几乎尽人皆知，而且人物、故事均无脱颖之处。那么，它靠什么引人入胜呢？无疑是靠口若悬河、舌如利刃，洋洋洒洒、一气呵成，给人以美感，给人以艺术享受。如果在表演过程中演员打"笨"，顷刻之间，喜剧效果就化为乌有。这也从反面告诉我们，观众所欣赏的不是别的，而是李翠莲式的快嘴！

"说话"的诙谐幽默传统，一直被后代艺人继承下来。清乾隆时扬州说书艺人邹必显以说《飞跎传》成名。董伟业《扬州竹枝词》里有：

空心筋斗会腾那，
吃饭穿衣此辈多，
倒树寻根邹必显，
当场何苦说《飞跎》。

据李斗《扬州画舫录》记载，《飞跎传》又名《扬州话》，是一种滑稽讽世的评话。同书记载浦天玉说的《清风闸》也是风格类似的作品。后来说《清风闸》的艺人在开讲之前，必讲笑话三则，这可能是"笑耍头回"的遗风，类似相声的"垫话"。

三 语言文字游戏——"说"的补充手段

自古以来，语言文字游戏就十分盛行，深受广大人民的喜爱。语言文字游戏盛行有种种原因,其中特别值得注意的是:它与汉字的形体结构和汉语的语音形态以及韵文的格律特点有着密切的关系。拆白道字、灯谜酒令、出诗答对等语言文字游戏深深扎根在汉语的特定结构之中。宴乐席前，文人学士常常用这种形式相互酬答,炫耀技巧。场边地头,劳动人民也常常用这种形式相互诘难,表现智慧。当然,其中也不可避免地有些讽谏或规劝的内容。语言文字游戏丰富多采,雅俗共赏。

语言文字游戏语言犀利、辩捷,构思精巧,常常出其不意,妙语惊人,带有滑稽幽默成份,因此,往往被笑话、"说话"等艺术形式所吸取,以增强其魅力。相声的"说"在孕育过程之中,既然从笑话、"说话"吸取营养,那么语言文字游戏成份也就随之吸收过来,不断补充和丰富"说"的手段,甚至在内容方面也有所影响。敦煌卷子本《启颜录》有这样一则笑话:

> 北齐徐之才后封西阳王,尚书王元景尝戏之才曰:"人名之才，有何义理？以仆所解,当是乏才。"之才即应声嘲元景姓曰："'王'之为字,在言为'诓',近犬便'狂',加颈足而为'馬'，施角尾而成'羊'。"元景遂无以对。

徐之才是位号称"有学辩捷"之士，有关他的才学还记载在另外几则笑话里,也都是语言文字游戏之类。上面的例子属于"拆白道字",一撇之差,"之才"就变成了"乏才"，可谓巧妙。从一个"王"字变出"诓"、"狂"、"馬"、"羊"诸字,可谓机敏。这类语言文

字游戏成分在相声里是大量存在的。如《考字儿》：

甲　一个"十"字儿，一个"口"字儿，念什么？

乙　一个"十"字儿，一个"口"字儿（作思索状，用手比划），这个字儿念"古"。

甲　哪个"古"？

乙　古今的"古"。

甲　不对，这字儿不念"古"。

乙　念什么？

甲　"田"。

乙　"田"？

甲　啊，田地的"田"嘛。（比划）一个"口"字儿，里边一个"十"字儿，不是念"田"吗？

乙　噢！你把"十"字儿搁在"口"里边去了？

甲　嗳，"田"。

乙　我考你一个，你也不认识。

甲　你写。

乙　一"十"字儿，一"口"字儿，念什么？

甲　"古"、"田"？

乙　不对，念"由"。

甲　啊？"十"字儿出头儿啦？

乙　你也不认识吧？

甲　考你一个，一"十"字儿，一"口"字儿，念什么？

乙　"古"、"田"、"由"？

甲　不，"甲"。

乙　搬下边出头儿了？我再写一个，一"十"字儿，一"口"字儿？

甲　"古"、"田"、"由"、"甲"？

乙　嗯？"申"。

甲　上下出头儿了？一"十"字儿，一"口"字儿？

乙 "古"、"田"、"由"、"甲"、"申"?

甲 "叶"。

乙 哪个"叶"呀?

甲 简写的"叶",这边一个"口"字儿,旁边一个"十"字儿。

乙 嘿! 又搁那边去了!

甲、乙互相诘难,利用汉语笔划的变化,通过一"十"一"口"的不同组合,生发出"古"、"田"、"由"、"甲"、"申"、"叶"等字,构成"包袱",其基本格局与上面引的笑话是一样的。《启颜录》里还有一则笑话:

北齐高祖尝宴近臣为乐,高祖曰:"我与汝等作谜共射之:卒律葛答。"诸人皆射不得。石动筩曰:"是煎并。"高祖笑曰:"是也。"又曰:"汝等诸人为我作一谜,我为汝射之。"诸人未作,动筩为谜,复曰:"卒律葛答。"高祖射不得,问曰:"此是何物?"答曰:"是煎并。"高祖曰:"我始作之,何因更作?"动筩曰:"乘大家热铛子头,更作一个。"高祖大笑。

这则题为《乘大家热铛》的笑话在《类说》卷十四所引《启颜录》本子作《煎并谜》,相声《打灯谜》吸取了这则笑话并加以发展。请看:

甲 我若说一个,你就猜不着。

乙 没那事儿!

甲 您听这是什么:"呲啦!"

乙 说呀。

甲 完了!

乙 好么,我那儿嘚吧嘚吧说了半天,到他这儿"呲啦"完了,您这打一个什么?

甲 吃物。

乙　这……没吃过"呲啦"。这是什么呀？

甲　摊煎饼的！

乙　煎饼怎么会"呲啦"哪？

甲　铛是热的，面是稀的，舀一勺面往铛上一倒，拿板一刮，"呲啦"一张！

乙　好么，煎饼呵！您再说一个。

甲　"呲啦"！

乙　刚才那个没猜着，这个更猜不着了。

甲　又摊了一张！

乙　又摊了一张？

甲　呵，刚才告诉你了是煎饼，这回又"呲啦"，明摆着是又摊了一张，你不猜吗！

乙　好，那你再说。

甲　"呲啦"！

乙　摊煎饼的。

甲　摊一个鸡蛋！

乙　你这铛上什么都摊哪？

拿相声和笑话相比较，不仅题材、构思相同，就连组织"包袱"、构成笑料的手段也几乎是一模一样的。相声在第三次重复"呲啦"时，突然来了个摊鸡蛋，真是"出乎意料之外，在乎情理之中"，听来殊觉妙趣横生。

语言文字游戏在宋代百戏里占有重要地位。合生、商谜、拆白道字、顶针续麻等等，都是这类的艺术形式。孙楷第《宋朝说话人的家数问题》一文里在解释"合生"时对语言文字游戏作了概括的解释：

（合生）铺陈事实人物，则近说话；指物题咏，滑稽含讽，则与商谜

之因题咏而射物者，其以风稚为游戏亦同。所以，我假设合生是介乎杂剧、说书与商谜之间的东西。《太和正音谱》卷下《中吕篇》引无名氏散套内《剔银灯》曲云："折末商谜、续麻、合笙，折末道字、说书、打令，诸般儿乐艺都曾领。"道字即字谜，所谓拆白道字。顶针续麻，元人常语。续麻似指联句。凡诗词前后二篇，后篇首句首字与前篇末句末字同者为顶针。

对于门类繁多、五光十色的语言文字游戏，郑振铎《中国俗文学史》里有精辟的论断：

于正宗的"杂剧"或院本之外，那名目里面最可注意的是，包括了许许多多的显然不是演唱故事，而只背诵机警的或滑稽的市井所好的事物的名色以为欢笑之资而已。象"酒色财气"、"渔樵问答"、"文房四宝"、"山水日月"、"地水火风"、"琴棋书画"、"松竹龟鹤"、"春夏秋冬"、"风花雪月"、"诗书礼乐"、"香茶果酒"等等的状述，以至于"蹇驴百家诗"、"埋头百家诗"、"背鼓千字文"、"变龙千字文"、"摔盒千字文"、"错打千字文"、"木驴千字文"、"埋头千字文"等等的文字游戏，以至于"讲来年好"、"讲圣州序"、"讲乐章序"、"讲道德经"、"讲蒙求爨"、"讲心字爨"、"订注论语"、"论语谒食"、"擂鼓孝经"、"唐韵六帖"一类的谈经说子，以至于"神农大说药"、"讲百果爨"、"讲百花爨"、"讲百禽爨"等等，博征草木虫鱼之名以炫其舌辩与歌唱的警敏，其情形盖甚与近日之唱诵"宝卷"或说"相声"的情形相类似。

甚与相声相类似，这一分析真是对极了。跟上述语言文字游戏相对应的传统相声段子就有：《打油诗》、《傻子学乖》、《测字儿》、《歪讲"三字经"》、《吕林炎圭》、《考字儿》、《打灯谜》、《抡三本》、《垛字儿》、《文庙》、《洋药方》、《菜单子》、《绕口令》、《四字联音》、《地理图》、《戏迷药方》、《吃烧饼》、《豆府帐》、《歪讲书》等等。当然，这还是极不完全的一部分，足见语言文字游戏与相声艺术一

脉相承的关系。这里还可举出具体例证进一步加以阐明。如前面提到的"酒色财气",传统相声里就有这样的"垫话":

乙　(念定场诗)酒是穿肠毒药,色是刮骨钢刀,财能损人利已,气是无烟火炮。

甲　您这首"西江月"不合事实,太夸大了。

乙　怎么夸大啦?

甲　您想啊!这四句本来是劝大家不要对这四样贪而无厌,因此用"比"字合适一些。如果象您说的那样,"酒是穿肠毒药",谁还敢喝酒哇?"色是刮骨钢刀",就都甭娶媳妇了。

乙　怎么?

甲　比方说,你下礼拜结婚,咱俩在街上碰见了。

乙　好吧。(两人做行路见面状)

甲　大哥,您好哇?

乙　好哇!

甲　听说您下礼拜娶媳妇?

乙　是啊!请您一定喝酒去呀!

甲　这多好听。如果用您那诗一说就热闹了。

乙　来,试试看。

甲　大哥,您好哇?

乙　好哇!

甲　听说您下礼拜要娶个"刮骨钢刀"?

乙　啊?……啊!我请您去喝"穿肠毒药"去呀!

甲　俩死鬼!

乙　全完啦!

这段《酒色财气》的相声"垫话"虽然不是"背诵机警的或滑稽的市井所好的事物的名色",却也是用夸张的手法借这些"名色"抓

哏取笑，制造“包袱”，“以为欢笑之资而已”。

《中国俗文学史》进一步又作了论述：

> 在“打略拴搐”里，尤洋洋大观的集背诵名物，以炫博识的那一类俗曲本子的大全。有所谓星象名、果子名、草名、军器名、神道名、灯火名、衣裳名、铁器名、书籍名、节令名、虀菜名、县道名、州府名、相扑名、法器名、门名、草名、军名、鱼名、菩萨名、乐人名等等；而赌扑名乃多至七种，官职名多至四种，飞禽名也多至四种，其他花名、吃食名、佛名也在二种以上。这样的以无意义的名辞拼合来歌唱的盛行的风气，颇令我们想到明代永乐时刊行的浩瀚无比的《诸佛菩萨名曲经》，象这样的风气，到今日也还在民间的俗曲本子里占着相当的势力。

“打撂拴搐”是什么意思呢？“打撂”类似今日之“数来宝”；“拴搐”似指区别于正剧的小段。“打撂拴搐”则是押韵数唱之小段。联系上面的论述，可以看出：

第一，作为一种伎艺，以各色各样的名词拼合起来的风气十分盛行。

第二，通过炫耀舌辩与歌唱之机敏和博学多识的手段滑稽取笑。

第三，对后世的民间曲子以及“宝卷”、相声影响极大。

为了进一步说明相声的“说”与语言文字游戏之间的源流关系，不妨以数说药名为例略作分析。

《武林旧事》卷六“诸色伎艺人”里有“说药”：

> 说药：杨郎中　徐郎中　乔七官人

《西湖老人繁胜录》里还提到“乔卖药”，大概是以“发乔”的方式来“说药”。

"说药"是什么样的伎艺呢？王国维《宋元戏曲考》里有解释：

案《武林旧事》(卷六)载"说药"有杨郎中、徐郎中、乔七官人，则南京亦有之。其说或借药名以制曲，或说而不唱，则不可知；至讲百果、百花、百禽，亦其类也。

不论制曲入唱也罢，还是说而不唱也罢，它跟"讲百果、百花、百禽"一样，罗列药名，炫耀其"唇天口地无高下，巧语花言记许多"。如孙楷第《宋朝说话人的家数问题》所说的：

"说药"似是演说药名。宋元人有用药名作诗填词的。

铺陈药名，在后世的文艺作品里屡见不鲜。胡忌《宋金杂剧考》里提到了南戏《幽闺记》、《寻亲记》，并引证《敦煌变文汇集·伍子胥变文》：

其妻遂作药名问曰："妾是仵茄之妇，细辛早仕于梁，就礼未及当归，使妾闲居独活。青苴薑芥，泽泻无怜，仰叹槟榔，何时远志。近闻楚王无道，遂发材狐之心，诛妾家破芒硝，屈身苜蓿，葳蕤怯弱，石胆难当，夫怕逃人，茱萸得脱。潜形菌草，匿形藜芦。状似被趁野干，遂使狂夫莨菪，妾忆泪沾赤石，结恨青箱，夜寝难可决明，日念舌干卷柏。闻君乞声厚朴，不觉踯躅君前，谓言夫之麦门，遂使苁蓉缓步。看君龙齿，似妾狼牙，桔梗若为，愿陈枳壳。"子胥答曰："余亦不是仵茄之子，亦不是避难逃人，听说途之行由。余乃生于巴蜀，长在藿乡，父是蜈公，生居贝母。遂使金牙采宝之子远行。刘寄奴是余残朋，徐长卿为之贵友。共渡襄河，被泥寒水伤身，二伴芒消，唯余独活。每日悬肠断续，情思飘飖，独步恒山，石膏难渡；披岩巴戟，数值柴胡；乃意款冬，忽逢钟乳；留心半夏，不见郁金。余乃返步当归，芎穷至此。我之羊齿，非是狼牙。桔梗之情，愿知其意！"

既要表达一个完整的意思，又要几乎句句包含药名，因此，就出现了象“藿乡”（藿香）、“蜈公”（蜈蚣）之类的谐音字。

这种数说药名的风气一直沿袭下来。京剧《老黄请医》、“数来宝”《同仁堂》都属于这一类的作品。

江苏省剧目工作委员会一九五七年编印的《阳腔目连戏》里有一出《骂鸡》，其中有王妈妈和俞赛珍用药名对骂：

妈：（唱生药名）

人人道我毒蛇心，
骂出言语伤怨人。
千言万语都骂尽，
改腔骂你生药名。
杏仁儿偷我鸡儿吃，
麻黄手足战兢兢。
白药写下柴胡状，
告到官诰没衙门。
拿到孩儿孙拷问，
川芎吊起就动刑。
桔根打出四君子，
半夜不烧薏沙仁。
管叫你附子槟榔做不得人。（重句）
（下，俞赛珍上）

珍：（接唱）人人道你狼心狠，

老娘与你辨事因。
你的话儿俱骂尽，
我也还你生药名。

牛夕如曾把鸡吃，
口骂当归懒杏仁。
你命好似黄连苦，
松枝又如黄连根。
茴香怎把鸡儿吃，
川芎芡实天门冬。
但等天南星下降，
拿回家来刀刮箸。
甘草榧子来做引，
大腹皮儿囫囵吞。
若还养了细心鸡，
管叫你白芷丧在幽冥地。（重句）

这里的药名有些以谐音形式出现。如“孩儿孙”是“孩儿参”，“桔根”是“桔梗”，“四君子”是“使君子”，“牛夕”是“牛膝”，“细心”是“细辛”，等等。

目连救母戏来源甚早。《东京梦华录》卷八“中元节”条记载：

> 构肆乐人，自过七夕，便般《目连救母》杂剧，直至十五日止，观者倍增。

可见，北宋时目连的戏就有较大的规模，深受观众的欢迎。宋代杂剧仅是戏剧的雏形。目连的戏能演七八天，内容可能相当庞杂，也许就是各种各样的短小杂剧的杂凑。现代江苏省高淳县民间流传的阳腔目连戏共有一百一十出，其中有的只是杂技表演；有的跟目连救母毫无联系，杂凑痕迹十分明显，可能和宋

代《目连救母》杂剧以及宋代瓦肆伎艺有渊源关系。据《阳腔目连戏校注说明》说，此戏可能是以明代郑之珍编的《目连救母劝善戏文》作为底本，而郑本也可能是目连戏的早期记录编纂本。

相声里也有罗列药名的。如《挖宝》：

甲 现在脏器制药，遍地开花，已经制造出来的药有——哎，你数着。

乙 准备好啦。

甲 有用猪胰脏做的胰岛素。

乙 一种。

甲 有用猪苦胆做的抗菌痢。

乙 两种。

甲 有肝精注射液、血管舒张素、复方动脉粉、糖衣胎盘片，

乙 六种啦。

甲 健骨片、催乳片、多酶片、钙片、甲状腺片，

乙 十一种啦。

甲 胸腺粉、乳腺粉、血清粉、脾脏粉、肺粉、肝浸膏粉、后叶止血粉，

乙 十八种啦。

甲 别忙，还有哪！

乙 还有？

甲 加血压素、健益激素、甲状腺素、水解肝素、中叶素、生长素、胆红素、胆绿素、胆黄素、催产素、催乳素、促滤泡素、促皮质素、促黄体素、促胰液素、胃粘膜素，

乙 三十多种啦。

甲 糜蛋白酶、胰蛋白酶、胃蛋白酶、胰酶、胃酶、弹性酶、透明质酸酶、中性蛋白酶、胆酸、核酸、肝素钠、胆膏、肝素、后叶针、胆固醇、脑磷脂、血原质、组织胺、维他蛋白乙、细胞色素丙、肝 B12、胖得

生、眼药水、胆浸膏、脾浸膏、透析胆盐、玻璃体、维蛋白、胆酸钠、人工胃液、代血浆、心舒平、咳喘宁、消炎灵、百咳灵、尿崩灵、通血灵、合成牛黄、蛋白胨、猪皮明胶、血压平；还有猪皮做的止血海绵，猪毛做的胱氨酸片，猪血做的水解蛋白，猪喉头骨做的硫酸软骨素……多少种啦？

乙　我数不过来啦！

这类语言文字游戏所使用的名物罗列的艺术手段在相声艺术里使用得异常广泛。例如：

罗列地名的有传统相声《地理图》、新相声《友谊颂》。

罗列戏名的，叫做"集合剧名"，传统相声《戏魔》、《戏迷药方》、《影迷离婚记》和新相声《我的历史》、《联欢晚会》都属于这一类。

罗列菜名的有传统相声《菜单子》、新相声《维生素》。

罗列吃食名称的《饽饽阵》、《开粥厂》（又名《三节会》），是以数说三个大节吃食为内容的。

此外，传统段子里还有些带"会"字的，如《红事会》、《白事会》、《老人会》、《嫁妆会》等，都是罗列名物的。

这种罗列名物的语言文字游戏，虽然表现了智慧和机敏，富有动人的情趣，但，如果停步于此，继续发展是很困难的。因此，新相声运用这一艺术手法，注意表现一定的思想内容，使语言文字游戏富有积极的意义，是可取的。传统相声《地理图》数说一大串地名，不过是以相声熟练的"贯口"，利用语言趣味，滑稽取笑。而新相声《友谊颂》则有所不同：

乙　……那么远你怎么去的呀？

甲　我们是乘我国"友谊号"远洋客轮。

乙　噢。

甲　从广州出发，离开珠江口过我国南海的万山群岛，西沙、南沙，再走曾母暗沙、新加坡、马来亚、印度尼西亚的苏门答腊，穿过马六甲海峡，进印度洋，走甘岛、塞舌尔群岛，到维多利亚，再走一千八百零八，这才到坦桑尼亚。

乙　这可够远的。

甲　虽然相隔万里，但中、坦、赞三国人民的心是连在一起的。

乙　说得对呀！

语言文字游戏为表达一定的思想内容服务，无疑是新相声的推陈出新，也使语言文字游戏获得新的生命力。

商谜也是宋代瓦肆伎艺里的一种语言文字游戏。《东京梦华录》卷五"京瓦伎艺"条记载北宋汴京有名商谜艺人为毛群、霍伯丑。《武林旧事》卷六"诸色伎艺人"条记载南宋临安有名的商谜艺人为胡六朗等十三人。此外还有类似商谜的射覆，名艺人叫做女郎中。

猜谜的游戏古已有之。刘勰《文心雕龙·谐隐》里说："荀卿蚕赋，已兆其体。"其实荀子的《蚕赋》算不上什么谜语，只不过是首咏物诗一类的文字。古代"俳优"和文人的"隐语"倒象谜语的雏形。如"淳于说甘酒"等。唐无名氏《琱玉集》还记载了个有关颜渊出谜的传说：

路妇，不知何处人也。孔子游行见之，头戴象牙梳，谓诸弟子曰："谁能得之？"颜渊曰："回能得之。"即往至妇人前，跪而曰："吾有徘徊之山，百草生其上，有枝而无叶，万兽集其里，有饮而无食，故从夫人借罗网以捕之。"妇人即取梳与之。颜渊曰："夫人不问由委，乃取梳与回，何也？"妇人答曰："徘徊之山者，是君头也。百草生其上，有枝而无叶者，是君发也。百兽集其里者，是君虱也。借网捕之者，是吾梳也。以故以梳与君，何怪之有？"颜渊嘿然而退。

这类“隐语”与民间谜语“远望一蓬草，野鸡来躲好，莫(木)将军抄寻不着，祝（竹）将军捉得不少”几乎一模一样。值得注意的是，“俳优”的“隐语”如刘勰《文心雕龙·谐隐》里说的：“辞浅会俗，皆悦笑也。”淳于髡是如此，东方朔、郭舍人也是如此。《汉书·东方朔传》记载：

上令倡竖榜郭舍人，舍人不胜痛，呼謈。朔笑之曰：“咄！口无毛，声謷謷，尻益高。”舍人恚曰：“朔擅诋欺天子从官，当弃市。”上问朔：“何故诋之？”对曰：“臣非敢诋之，乃与为隐耳。”上曰：“隐云何？”朔曰：“夫口无毛者，狗窦也；声謷謷者，鸟哺鷇也；尻益高，鹤俯啄也。”

《太平广记·东方朔》也记载东方朔与郭舍人斗谜的故事：

郭舍人以蚊谜问东方朔曰：“客从东方，且歌且行。不从门入，逾我门墙。游戏中夜，上入殿堂。击之拍之，死者攘之。格斗而死，主人不伤。”东方朔曰：“利喙细身，昼匿出昏，嗜肉恶烟，指掌所扪。”舍人辞穷。

文人的“隐语”多是“遁辞以隐意”，重在“谏”，而且风格典雅、庄重；民间谜语则主要写事物特征，而绝少寓意寄托，语言文字游戏居多。“俳优”的“隐语”二者兼而有之。上面说的东方朔的“隐语”虽然是诙谐的，但，并无寓意，只有跟郭舍人联系起来，才产生了讥讽的意思。刘勰早就注意到谜语诙谐的特色跟“俳优”是有关系的。他说：

自魏代以来颇非俳优，而君子嘲隐，化为谜语。

魏代谜语在文人中间相当流行。不仅有嘲隐讽刺的“箸(筷)谜”(见《魏书》卷二十一《咸阳王禧》)；也有用于斗智的“绝妙好辞”字谜(见《世说新语·捷悟篇》)，而“俳优”更以谜语逞戏谑之能

事。宋杨彦龄《杨公笔录》记载：

谜语自古有之，"一八五八，飞泉仰流"，鲍照"井"谜；"卒律葛盖"，石动筩"煎饼"谜也。

宋代瓦肆里的商谜继承了"俳优"谜语的传统，表演时常常配合音乐作为号召。《都城纪胜》的"瓦舍众伎"条记载了当时猜谜的情况：

商谜　旧用鼓板吹"贺圣朝"，聚人猜诗谜、字谜、戾谜、社谜，本是隐语。有道谜（来客念隐语说谜，又名打谜）、正猜（来客索猜）、下套（商者以物类相似者讥之，人名对智）、贴套（贴智思索）、走智（改物类以困猜者）、横下（许旁人猜）、问因（商者喝问头句）、调爽（假作难猜，以定其智）。

从"调爽"一词来看，可能是两个艺人假装难猜，互相逗趣。这种两人问难的猜谜形式一直流传下来。《朴通事谚解》里有几则元代的谜语，就还保存着宋代商谜的痕迹。

"我说几个谜你猜。"

"你说我猜。"

"大哥山上摇鼓，二哥来来去去，三哥待要分开，四哥待要一处。"

"我猜大哥是棒锤，二哥是熨斗，三哥是剪子，四哥是针线，你再说，我猜着。"

…………

"钻天锥，下大水。"

"这个是塔儿。"

"咳！都猜着了也。真个是精细人！"

这类物谜在相声里是常常有的。例如，传统相声《蛤蟆鼓儿》开

头就用谜语的形式引出蛤蟆来。至于字谜在相声里则更普遍。

与"商谜"类似的还有宋代的"合生"，它的指物题咏常带有隐语的性质。后面将详作论述。象合生这样的寓意式的诗词在相声里屡见不鲜。李拓三《中国的舞蹈》里说：

> 合生中其词部分的推广，或为宋元说话人的舌辩；歌舞部分的分支，成为唐宋以来的踏踺舞……合生的舌辩与动作的再发展，疑即今日走堂会式的相声的来源之一。

说到相声的"说"和语言文字游戏的关系，不能不提到宋代"说诨话"的著名艺人张山人。

张山人，名叫张寺，山东兖州人。一〇五六年左右来到都城汴梁，在瓦市"说诨话"，实际上就是说单口相声的。其所擅长的十七字诗，则属于语言文字游戏。关于他的事迹，一些书籍里有记载。

> 《夷坚志》：其词虽俚，然多颖脱，含讥讽，所至皆畏其口。
>
> 《碧鸡漫志》：兖州张山人以诙谐独步京师。
>
> 《渑水燕谈录》里引了张山人自己的话："为十七字诗鬻钱糊口……"

张山人伎艺卓绝，滑稽诙谐了一生，结局却很悲惨。有一首十七字诗这样写道：

> 此是山人坟，
> 过者应惆怅。
> 两片芦席包，
> 敕葬！

《春渚纪闻》里的《张山人谑》也记载着张山人的一些情况：

绍圣间，朝廷贬责元祐大臣及禁毁元祐学术文字，有言《司马温公神道碑》乃苏轼撰述，合行除毁。于是州牒巡尉毁拆碑楼及碎碑。张山人闻之曰："不须如此行遣，只消令山人带一玉册官，去碑额上添镌两个'不合'字，便了也。"碑额本云"忠清粹德之碑"云。

"不合"二字，多少体现了张山人"说诨话"的风格。

张山人的十七字诗虽未流传下来，但从后世的十七字诗里可以略窥全豹。

《西湖游览志余》卷二十二引南京临安有人作十七字诗讥讽太学、武学、宗学诸生岁糜廪禄，不得出身。曰：

驾幸景灵宫，
诸生尽鞠躬。
头乌衣上白，
米虫。

独逸窝退士辑《笑笑录》记载：

有士子号"西坡"，善作十七字诗，值旱求雨，赋诗曰："太守祈雨泽，万民多感德，昨夜推窗看，见月。"太守怒，使自嘲，应曰："古人号东坡，今人号西坡，若将两人比，差多。"

郎瑛《七修类稿》记载：

正德间，徽郡天旱，府守祈雨欠诚，而神无感应。无赖子作十七字诗嘲之云："太守出祷雨，万民皆喜悦，昨夜推窗看，见月。"守知，令人捕至，责过十八，止曰："汝善作嘲诗耶？"其人不应，守以诗非己出，根追作者。又不应。守立曰："汝能再作十七字诗，则恕之，否则罪置重

刑。"无赖应声曰："作诗十七字，被责一十八，若上万言书，打杀。"守亦哂而逐之。此世之所少，无赖亦可谓勇也。

这位民间诗人才思之敏是很惊人的，却被诬为"无赖"，显系偏见。

十七字诗发展到后来，又出现了"五五五一"，"五五五三"，"七七七一"，"七七七二"，"七七七三"等形式，不局限于十七字了，统称之为"瘸腿诗"。"瘸腿诗"妙在"瘸腿"，必须是画龙点睛之笔，足以令人发笑。今天流行的"三句半"，就是继承发展了"瘸腿诗"的形式。

"瘸腿诗"进入相声段子，往往更富有语言游戏的色采。传统相声《打油诗》说的是大比之年兄弟四人进京赶考。四个人性格不同。"老大忠厚，老二老实，老三要多奸有多奸，要多滑有多滑，一点亏都不吃"，老四呢，"不但忠厚老实，而且还不爱说话。"四个人一路之上短不了联句作诗，每逢到了老四那儿，他就说一个字。比如：

老大：出门上雕鞍，
老二：上马手接鞭，
老三：此去谁得中？
老四：咱。

有一次，吃饺子。老三使坏，提出联句作诗，要按每个人说的字数来吃饺子，于是以"燕窝"为题作了起来：

老大：抬头看见一燕窝，
老二：里边小燕八九个，
老三：大燕出窝把食打，

老四的“喂”字到了嘴边，老大赶忙把他给拦住了。提醒说：“怎么就是‘喂’哪？你要说‘进窝再喂’，还吃四个哪，‘等会喂’，还吃仨哪，‘先喂’、‘后喂’，还吃俩哪！”哪知憨厚老实的老四突然“发乔”，先说了句：“我把大燕说一说。”然后滔滔不断地说了起来：

我把大燕说一说，清晨出窝把食打，展翅摇翎往前挪，飞过三里桃花店，越过五里杏花坡。桃花店上出好酒，杏花坡前美人多。不看路景把食打，把食打够回了窝。大燕刚把窝门进，小燕一见笑呵呵。这个就把妈妈叫，叫声妈妈你听着，你在外边把食打，我们饿得了不得。大燕一见不怠慢，叼过食来喂个得。喂了这个喂那个，喂了这个喂那个，喂了这个喂那个……

老四说起来没完没了，“瘸腿诗”变成了长腿诗，刁钻的老三也不得不承认：“甭算啦，饺子全是你的啦！”在哄堂大笑中攒了“底”。这显然根据相声艺术特点推陈出新的结果。

最后，在语言文字游戏里还应一提宋代瓦舍伎艺里的“沙书地谜”。这种伎艺与早期的相声关系极为密切。

《东京梦华录》卷六“元宵”条记载：“其余卖药、卖卦，沙书地谜，奇巧百端，日新耳目。”《都城纪胜》的“瓦舍众伎”条在“杂手艺”项下有“写沙书改字”。《武林旧事》卷六“诸色伎艺人”里有：“沙书：余道、姚遇仙、李三郎（改画）。”可惜，有关宋代“沙书”的具体情况却无记载，但从“改字”和“改画”之说来看，艺人不仅用沙子撒成各种字画，而且还根据表演的需要，就原字划添加若干笔，使之变成另一种字画。这种改写类似字谜里的笔划的不同组成而构成不同的字，所以称之为“沙书地谜”。这跟清代相声艺人“穷不怕”所擅长的“白沙撒字”是一模一样的。杨静亭原

编、李静山增补的《都门杂咏》里“技艺门”有咏“穷不怕”的诗：

白沙撒字作生涯，
欲索钱财谑语发，
弟子更呼贫有本，
师徒名色亦堪夸。

杨曼卿《天桥杂咏》也有咏“穷不怕”的诗：

信口诙谐一老翁，
招财进宝写尤工，
频敲竹板蹲身唱，
谁道斯人不怕穷。

从上面引的诗句来看，“穷不怕”的伎艺是白沙撒字，边撒边唱，并杂以诙谐戏谑的成分。他演出的情况大致是这样的：先用白沙撒个双勾的“福”字，或者撒“招财进宝”之类的吉祥词句（由这些字组成一个大字，类似图画似的）。两边再撒上一副对联，如“画上荷花和尚画，书临汉字翰林书”之类。然后边撒边唱，进行表演。如《拆字》里的一段：

有“土”也为“增”，
无“土”也为“曾”，
去了“增”边“土”，
添“人”变为僧。

“白沙撒字”的唱词颇多，将在后面介绍。

从这个例子可以看出，“白沙撒字”无疑是宋代“沙书改字”和“沙书地谜”的继承和发展。相声“撂地”作艺之际，几乎所有

相声艺人都会这种伎艺。后来，随着社会发展，相声艺术进入剧场，“白沙撒字”无法进行，这种伎艺也就失传了。

第二章　相声的“学”和“像生”

“学”，是指相声的摹拟表演部分。它虽然有时作为相对独立的艺术形式出现，即所谓“学”的相声段子，但，在通常情况下，却是“说”和“逗”的一种补充手段。“以说为主，以学当先”的艺谚，既强调了“学”在相声里的重要地位，又概括了摹拟表演与语言叙述的关系。

相声的“学”基本上来自三条渠道：一条是对自然万籁的摹拟；一条是对社会情态的摹拟，还有一条是对艺术现象的摹拟。三者都以声音摹拟为主，兼有形体的仿效。不论是哪一种，相声的“学”都是写意的。

相声艺人常说：“学”是学天上飞的、地下跑的、水里凫的、草棵里蹦的，学市声、货声，学戏曲、小调、大鼓书、莲花落，等等。概括来看，无非是禽言兽语、市声乡谈、戏曲杂耍之类。不论是学什么，都离不开“像”。声音摹拟得“像”称为“像声”，情态摹拟得“像”称为“像生”。

作为一个词语，“像声”和“像生”是早就出现了的。“像生”比“像声”出现得早，在古代就广泛使用了。本来不是专指某种表演伎艺，而是含有像真的、像活的意思。如“像生花果”、“像生人物”等。宋代瓦肆伎艺里的“像生”大都冠以“乔”或“学”字，就使这一概念既有摹拟得逼真的意思，也有某种程度的滑稽、虚拟的成份。从“纽元子”“学像生”来看，不仅有体态的仿效，而且有

大量的声音的摹拟。这里的“像生”几乎可以包括“学”的一切。作为表演形式的摹拟，“像生”上可追溯到先秦的“优孟衣冠”，下可在元代《风雨像生货郎旦》、《十样配像生四国旦》等杂剧里找到它的痕迹。这就构成了探讨相声的“学”的主要历史线索。

口技也是“学”的一个组成部分。从口技发展而来的“像声”（艺人术语“暗春”），不仅是现代相声名称的来源，而且又是现代相声的“学”的重要内容之一。但，口技在其发展过程中，既不能概括“学”的全部内容，又不完全与相声的表演形式相吻合。先秦时期的“鸡鸣狗盗”（见《史记·孟尝君列传》）固然算不上表演艺术，就是宋代的“百禽鸣”，也是重在“技”而不在“艺”。后来口技发展为“暗春”，使“学”隐于幕后，无疑是“学”的历史发展过程中的一条虚线。只有当口技从“暗春”转化成为“明春”，它才有条件成为相声的“学”的组成部分。因此，我们认为：口技在相声历史发展过程中不过是“学”的一个方面的曲折演变罢了。

此外，还有对戏曲等的摹拟，重点在于学唱，这将在《相声的“唱”和戏曲》一章里论及。

一　口技——“学”的曲折演变

口技古已有之。传说先秦孟尝君的门客里有“鸡鸣狗盗”之徒，《史记·孟尝君列传》有记载：

此时孟尝君有一狐白裘，直千金，天下无双，入秦献之昭王，更无他裘。孟尝君患之，遍问客，莫能对。最下坐者能为狗盗者，曰：“臣能得狐白裘。”乃夜为狗，以入秦宫臧中，取所献狐白裘至，以献秦王幸姬。幸姬为言昭王，昭王释孟尝君。孟尝君得出，即驰去，更封传，变名姓以出关。夜半至函谷关。秦昭王后悔出孟尝君，求之已去，即使人驰

传逐之。孟尝君至关，关法鸡鸣而出客，孟尝君恐追至，客之居下坐者有能为鸡鸣，而鸡齐鸣，遂发传出。

摹拟鸡鸣竟能以假乱真，虽非舞台上的演出活动，却是生活里相当成熟的口技了。

作为表演艺术的口技，宋代文献里有详细的记载。《东京梦华录》卷九"宰执亲王宗室百官入内上寿"条记载：

乐未作，集英殿山楼上教坊乐人效百禽鸣，内外肃然，止闻半空和鸣，若鸾凤翔集。

在宋代，这类摹拟声音的口技，先是在民间流传发展，后来才进入宫廷的。瓦舍里这类艺人是很多的。《武林旧事》卷一"圣节"条"祗应人"有"百禽鸣：胡福等二人"，卷六"诸色伎艺人"里更有："学乡谈：方斋郎。""吟叫：姜阿得等六人。"从发展情况看，口技逐渐由对自然万籁的摹拟走向对社会各种声情之态的摹拟。

这种情况与两宋商业经济的发展和都市生活的繁荣有着密切的关系。孟元老《东京梦华录》里为我们勾勒了色彩缤纷的生活图画。商业小贩，"鳞鳞相切"，市声吆喝，"嘈杂十里"。"叫果子"、"乔像生"、"学乡谈"一类的伎艺就是以摹拟模仿五色迷离的社会生活为特点的。

吴自牧《梦粱录》卷十九"闲人"条里所记载的"绲元子"是个值得注意的问题。书里记载：

闲人本食客人。孟尝君门下，有三千人，皆客矣。姑以今时府第宅舍言之，食客者：有训导蒙童子弟者，谓之"馆客"。又有讲古论今、吟诗和曲、围棋抚琴、投壶打马、撇竹写兰，名曰"食客"，此之谓闲人也。更有一等不著业艺，食于人家者，此是无成子弟，能文、知书、写

字、善音乐，今则百艺不通，专精陪侍涉富豪子弟郎君，游宴执役，甘为下流，及相伴外方官员财主，到都营干。又有猥下之徒，与妓馆家书写柬帖取送之类。更专以参随服役资生。但有百业皆通者，如纽元子，学像声、叫声，教虫蚁，动音乐，杂手艺，唱词白话，打令商谜，弄水使拳，乃善能取覆供过，传言送语……大抵此辈，若顾之则贪婪不已，不顾之则强颜取奉，必满其意而后已。

这段文字记载的字里行间流露出对艺人的歧视和偏见。"纽元子"虽是地位卑贱、职业不定的游散艺人，但，仅仅从其"百业皆通"就可看出他的才能多么了不起。这种情况还表明：当时伎艺未能臻于精一，尽管"学像生"、"叫声"、"教虫蚁"、"动音乐"、"唱词白话"、"打令商谜"之间行当距离如此遥远，"纽元子"却什么都能来两下子，不愧是个多面手。这反映了当时社会发展的要求，也反映了伎艺本身的不稳定性。"纽元子"往来于上下阶层之间，或甘当"等而下之者"，求食取悦于有闲阶级。或奔走于市井集会，演出于勾栏、瓦舍之中，勉强维持其温饱的生活，说明他们的伎艺还未得到整个社会的承认。

"纽元子"的伎艺和相声艺术是有渊源的。

首先，"纽元子"所擅长的是模仿生活的技艺，而不是单纯炫耀技巧的技术。它靠逼真地再现生活引起观众的兴趣，而不侧重于用怪异的手段引起观众的惊奇。因此，"纽元子"伎艺里"艺"的成份多于"伎"的成份。相声艺术继承并发展了这一优秀传统，在其发展过程中始终扎根于现实生活的土壤，从而获得历久不衰的艺术生命力。

其次，"纽元子"是一种综合性的伎艺，至少包括模仿世态和摹拟声音两个方面。仅以"学像生"、"乔像生"为例，不仅包括自然万物的摹拟，也有社会情态的描摹。《都城纪胜》的"瓦舍众

伎”里记载了当时杭州伎艺里的“叫果子”：

> 嘌唱，谓上鼓面唱令曲小词，驱驾虚声，纵弄宫调，与叫果子、唱耍曲儿为一体，本只街市，今宅院往往有之。
>
> 叫声，自京师起撰，因市井诸色歌吟卖物之声，采合宫调而成也。

吴自牧《梦粱录》卷二十“妓乐”条也说到了“叫声”：

> 今街市与宅院，往往效京师叫声，以市井诸色歌叫卖物之声，采合宫商成其词也。

高承《事物纪原》卷九“吟叫”条也说到“叫果子”：

> 嘉祐末，仁宗上仙，四海遏密，故市井初有叫果子之戏。其本盖自至和、嘉祐之间，叫紫苏丸，洎乐工杜人经十叫子始也。京师凡卖一物，必有声韵，其吟哦俱不同；故市人采其声调，间于词素，以为戏乐也。今盛行于世，又谓之吟哦也。

摹拟声音，属于口技艺术。其所以“采合宫调”，吸收当时的伎艺，是因为市声极为动听，具有引人解颐的艺术魅力。

说到“叫果子”和“叫声”，使人不能不联想到相声艺术。传统相声《卖估衣》、《卖布头》就是专门措摹京津一带“唱估衣”的，不仅反映了当时群众所熟悉的社会生活，而且象其他民间小曲一样，是一种动听的“市俗音乐”。“纽元子”综合了“学像生”、“叫声”、“唱词白话”、“打令商谜”、“教虫蚁”、“动音乐”等多种技艺，而以“学像生”、“叫声”为主体。这一点也使我们联想到相声艺术。相声艺术包括“说”、“学”、“逗”、“唱”诸种因素，内容是相当广泛的。尽管“以说为主”，以幽默讽刺为特色，但，象“酒令”、“灯谜”等伎艺仍然保留了下来。

“纽元子”因其卓绝的摹拟技艺而负盛名，致使“杂扮”、“杂

旺"、"杂班"之类的技艺竟用有代表性的艺人"纽元子"来命名。《都城纪胜》记载：

> "杂扮"，或名"杂旺"，又名"纽元子"，又名"技和"，乃杂剧之散段。在京师时，村人罕得入城，遂撰此端，多是借装为山东、河北村人，以资笑。今之打和鼓、捻梢子、散耍皆是也。

吴自牧《梦粱录》卷二十"妓乐"条的记载略有不同：

> 又有"杂扮"，或曰"杂班"，又名"经元子"，又谓之"拔和"，即杂剧之后散段也。顷在汴京时，村落野夫，罕得入城，遂撰此端。多是借装为山东、河北村叟，以资笑端。

总之，"纽元子"以摹拟为主的综合艺术，尽管其内容与相声不尽相同，却也有许多相似之处。至于"叫果子"、"叫声"则与相声的"学"几乎是完全一样的。

到了明清，"像生"一词逐渐转化为"像声"，标志着它突出了摹拟声音的特长，逐渐成为独立的艺术形式，即崭新的口技艺术了。

清初《百戏竹枝词》里记述康熙年间京都百戏风行的情况，举了昆腔、弋阳腔、秦腔、乱弹腔、十不闲、弹词、评话、宫戏、独脚班、八角鼓、莲花落、太平鼓、唱道情等十几种名目。在"口技"下注：

> 俗名"像声"。以青绫围，隐身其中，以口作多人嘈杂，或象百物声，无不逼真，亦一绝也。

题注之后咏诗如下：

> 围设青绫好隐身，
> "像声"一一妙于真；

谁知众口空嘈杂，
绝技曾无第二人。

雍正、乾隆间诗人蒋士诠(1725——1784年) 在他的《忠雅堂诗集》卷八里有《京师乐府词十六首》，对当时的世俗生活作了生动细致的描绘。其中《画眉杨》和《像声》是专门描写口技的。先看《画眉杨》：

小杨口技以艺名，
喉中能学百鸟声；
画眉黄雀与白翎，
啁啾求友分重轻；
鱼鹰掠水吹水鸣，
鹦鹉娇宠嗔索铃；
鸡雏入瓮乳狗争，
母狗受挞母鸡惊……

再看《像声》：

帷五尺广七尺长，
其高六尺角四方；
植竿为柱布作墙，
周遭著地无隙窗。
一人外立一中藏，
藏者屏息立者神扬扬，
呼客围坐钱入囊，
各各侧耳头低昂。
帷中隐隐发虚籁，

正如萍末风起云悠扬。
须臾音响递变灭，
人物鸟兽之声一一来相将；
儿女喁喁嬉衾枕，
主客剌剌喧壶觞；
乡邻诟詈杂鸡狗，
市肆喇謔兼驰骧；
方言竞作各问答，
众口嘈聒无碍妨；
语入妙时却停止，
事当急处偏回翔。
众心未厌钱乱撒，
残局请终势更张；
雷轰炮击陆浑火，
万人惊贼举国皆奔狂。
此时听者股栗欲伏地，
不知帷中一人摇唇鼓掌、吐吞击拍相将忙。
可怜绕帷之客用耳不用目，
途说道听亡何乡！
颠风忽缩土囊口，
寂然大幕垂苍苍；
反舌无声笑耳食，
巧言惑听真如簧。

这两首诗虽然不无夸张成份和感情色采，但，基本情况却是真实可信的。徐珂《清稗类钞》第三十七册“戏剧”也载有“画眉杨”的

口技：

京师有杨姓善作口技者，能为百鸟音。其效画眉也，尤酷似，人皆以画眉杨呼之。礼亲王尝闻其作鹦鹉呼茶声，宛如娇女窥窗。又闻其作鸾凤翱翔，戛戛和鸣，如闻在天际者。至于午夜寒鸡、孤床蟋蟀，亦无不酷似。一日作黄鸟声，如睍睆于绿树浓荫中。韩孝廉崧触其思乡之感，因之泣下。

“画眉杨”以摹拟画眉叫声成名，这反映了口技艺术的趋于成熟。如果他的技艺没有独到之处，则无法招徕观众，维持生活。李斗《扬州画舫录》卷十一记述扬州的口技：

井天章善学百鸟声。游人每置之画舫间与鸟斗鸣。其技与画眉杨并称。次之陈三毛、浦天玉、谎陈四皆能之。

人学百鸟而能“与鸟斗鸣”，可以说是神乎其技了。扬州的“画眉杨”未必就是北京的“画眉杨”。尽管不是一人，但，他们的技艺不相上下，则是无疑的。蒋士铨的《乐府》并非妄谈。此后精于口技艺术的，又有“画眉张”、“百鸟张”等，人才辈出，也可为证。据《清稗类钞》记载：

光绪庚寅五月，嘉善夏晓岩寓京师，招集同人至十刹海，作文酒之会。其地多树，为百鸟所翔集。座客方闻鸟声而乐之。酒半，有善口戏者前席，言愿奏薄技。许之，则立于窗外，效鸟鸣，雌雄大小之声无不肖，与树间之鸟相应答。及毕，询其姓名。则曰张姓，人以我能作百鸟之声，皆呼曰“百鸟张”。

此人能与树间的鸟相应答，也堪与“画眉杨”的“与鸟斗鸣”相媲美了。“百鸟张”的技艺在张次溪、赵羡渔合编的《天桥一览》里有详细的记载。

至于帷幕里的口技，那几乎是一部“人工收音机”。艺人把自己置于帷幕之中，无非为了增加神秘色采，追求“悬念”的魅力。但也表明艺人对自己技艺高超的信念。即使帷幕之外并无作艺之人，观众也会被那磁铁般的技艺牢牢吸住，而不会一走了之。

上面说的《乐府》诗里记述的“像声”，有人有事，有起有伏，有情有景，有声有色，简直是一幅农村生活的风俗画。它描写的是：一个春天或秋天的傍晚，动人的虫鸣鸟语把我们带进到一座院落里。孩子们早入睡了，主人却兴致勃勃地饮酒请客。于是我们听到了主客劝觞的声音，相互间的问答以及邻里传来的隐隐约约的嘈杂的音响……就在这恬静的涓涓细流中，突然波澜骤起，一场大火从天而降，于是我们又听到救火声、惊呼声，几乎引得人们要冲进帷幕参加抢救。然而，就在这震撼心弦的高潮之际，那神秘的帷幕突然揭开了，笑容可掬的艺人安闲地向目瞪口呆的观众索取报酬。

这不仅仅是口技，而是根据听觉美学的要求，进行艺术构思、情节安排、人物设计的“戏剧艺术”，其难度是可想而知的。《清稗类钞》称之为“像声戏”，近代又称之为“隔壁戏”，实际上就是相声的一种了。四川口技至今还称为“相书”，言其类似有人物故事的说书。

这种以人物故事为内容的口技，至晚在明代就有了。沈德符《野获编》卷二十四记载他在北京听盲艺人口技的情况：

（瞽者）以小屏围于座隅，并琵琶不挈，但孤坐其中。初作徽人贩妾邸中，为邸主京师人所赚，因相殴投铺，铺中徒隶与索钱，邸主妇私与徒隶通奸，或南或北，或男或妇，其声嘈杂，而井井不乱，心已大异

之。忽呈解兵马，兵马又转解巡城御史鞫问。兵马为闽人，御史为江右人，掌案书亦为浙江人，反复诘辨，种种曲肖。廷下喧哄如市，诟詈百出。忽究出铺中奸情，遂施夹拶诸刑，纷纭争辨，各操其乡音，逾时毕事而散。

这段口技如同"撂地"演出的某些节目那样，带有所谓"荤口"(即黄色的)的痕迹。

蒲松龄《聊斋志异》有一篇《口技》，如下：

村中来一女子，年二十有四五，携一药囊，售其医。有问病者，女不能自为方，俟暮夜问诸神。晚洁斗室，闭置其中。众绕门窗，倾耳寂听；但窃窃语，莫敢咳。内外动息俱冥，至半夜许，忽闻帘声。女在内曰："九姑来耶？"一女子答云："来矣。"又曰："腊梅从九姑来耶？"似一婢答云："来矣。"三人絮语间杂，刺刺不休。俄闻帘钩复动，女曰："六姑至矣。"乱言曰："春梅亦抱小郎子来耶？"一女子曰："拗哥子！呜呜不睡，定要从娘子来。身如百钧重，负累煞人！"旋闻女子殷勤声，九姑问讯声，六姑寒暄声，二婢慰劳声，小儿喜笑声，一齐嘈杂。即闻女子笑曰："小郎君亦大好耍，远迢迢抱猫儿来。"既而声渐疏。帘又响，满室俱哗，曰："四姑来何迟也？"有一小女子细声曰："路有千里且溢，与阿姑走尔许时始至；阿姑行且缓。"遂各各道温凉，并移座声，唤添座声，参差并作，喧繁满室，食顷始定。即闻女子问病。九姑以为宜得参，六姑以为宜得芪，四姑以为宜得术。参酌移时，即闻九姑唤笔砚。无何，折纸戢戢然，拔笔掷帽丁丁然，磨墨隆隆然；既而投笔触几，震震作响，便闻撮药包裹苏苏然。顷之，女子推帘，呼病者授药并方，返身入室。即闻三姑作别，三婢作别，小儿哑哑，猫儿唔唔，又一时并起。九姑之声清以越，六姑之声缓以苍，四姑之声娇以婉，以及三婢之声，各有态响，听之了了可辨，群讶以为真神。而试其方，亦不甚效。此即所谓口技，特借之以售其术耳。然亦奇矣！

这里记述的是清初的口技。借口技卖药，类似后来天桥借各种技艺卖药、卖糖的演出活动。

清康熙张潮辑的《虞初新志》引林嗣环《秋声诗自序》对当时的口技作了更细致的描绘：

……京中有善口技者，会宾客大宴，于厅事之东北角，施八尺屏障；口技人坐屏障中，一桌、一椅、一扇、一抚尺而已。众宾团坐。少顷，但闻屏障中抚尺二下，满堂寂然，无敢哗者。遥遥闻深巷犬吠声，便有妇人惊觉，欠伸摇其夫，语猥亵事。夫呓语，初不甚应。妇摇之不止，则二人语渐间杂，床又从中戛戛。既而儿醒，大啼。夫令妇抚儿乳。儿含乳啼，妇拍而呜之。夫起溺，妇亦抱儿起溺。床上又一大儿醒，狺狺不止。当是时，妇手拍儿声，口中呜声，儿含乳啼声，大儿初醒声，床声，夫叱大儿声，溺瓶中声，溺桶中声，一齐凑发，众妙毕备。满堂宾客，无不伸颈侧目，微笑嘿叹，以为妙绝也。既而夫上床寝，妇又呼大儿溺毕，都上床寝；小儿亦渐欲睡。夫鼾声起；妇拍儿，亦渐拍渐止。微闻有鼠作作索索，盆器倾倒；妇梦中咳嗽之声。宾客意少舒，稍稍正坐。忽一人大呼火起。夫起大呼，妇亦起大呼，两儿齐哭。俄而百千人大呼，百千儿哭，百千狗吠。中间力拉崩倒之声，火爆声，呼呼风声，百千齐作。又夹百千求救声，曳屋许许声，抢夺声，泼水声，凡所应有，无所不有。虽人有百手，手有百指，不能指其一端。人有百口，口有百舌，不能名其一处也。于是宾客无不变色离席，奋袖出臂，两股战战，几欲先走。而忽然抚尺一下，众响毕绝。撤屏视之，一人、一桌、一椅、一扇、一抚尺而已。嘻！若而人者，可谓善画声矣。

清康熙、乾隆时扬州有个著名的口技艺人，叫做郭猫儿。《清稗类钞》“郭猫儿善口技”条记载他在酒席宴前的演出情况：

扬州有郭猫儿者，善口技，尝于席右设围屏，不置灯烛。郭坐屏后，主客静听。久之无声，俄闻二人途中相遇，揖叙寒暄。其声一老一少，

老者拉少者至家饮酒，投琼藏钩，备极款洽。少者以醉辞，老者复力劝数瓯，遂踉跄出门，彼此谢别。主人闭门，少者履声蹒跚。约可二里许。醉仆于途。忽有一人过而蹴之，扶起，乃其相识者也。遂掖之至家，而街栅已闭，呼司栅者。一犬迎吠，顷之，数犬皆吠，又顷益多。犬之老者、少者、远者、近者、哮者，同声而吠，一一可辨。久之，司栅者出启栅。无何，至醉者之家，则又误叩江西人之门，惊起，知其误也，则作江西乡音以詈之，群犬又数吠。比至，则其妻应声出，送者郑重而别。妻扶之登床，醉者索茶，妻烹茶至，则已大鼾，鼻息如雷矣。妻遂詈其夫，唧唧不休。顷之，妻已熟寝，两人鼾声如出一口。忽闻夜半牛鸣矣。夫起大吐，呼妻索茶，作呓语，夫复睡。妻起便旋纳履，则夫已吐秽其中。妻怒骂久之，遂易履而起。此时群鸡乱鸣，其声之种种各别，亦如犬吠也。少选，其父来，呼其子曰："天将明，可以宰猪矣！"始知其为屠门也。其子起，至猪圈饲猪，则闻群猪争食声，啃食声，其父烧汤声，进火倾水声。其子遂缚一猪，猪被缚声、磨刀声、杀猪声、猪被杀声、出血声、焊剥声，历历不爽也。父谓子曰："天已明，可卖矣。"少选，闻肉上案声。即闻有买卖数钱声。有买猪首者，有买腹脏者，有买肉者。正在纷纷争闹间，砉然一声，四重俱寂。

《清稗类钞》里还有一则《口技演夫妇度岁事》：

有习口技者，携一扇一尺，入空屏中。始为夫妇谈度岁事，喃喃细语。继而夫持钱如市，与店伙论价低昂，较斤两。归而叩门，唤妇烹饪，一一作交待；若洗灶，若汲水，若燃火，若摆桌祭祀。俄而有索债人来，先甘言乞缓期。而索店账者、收会资者、借当物者，或男或女，喧挤一室。初则辩论，渐至口角，终且斗殴。其中有击桌声、碎碗声、狗吠声、小儿啼哭声、邻人劝解声、门外爆竹声，声声各肖，不可端倪。众方倾耳凝听，而尺木一声，万响俱寂。

以上五篇文字详尽地记载了明清间我国南北两地口技艺术的表

演形式和内容。它们互相补充，生动地反映了明清以来口技艺术鼎盛时期的状况。到清嘉庆初年《燕台口号一百首》里还记有这种技艺的表演活动。

漫说南人辨北音，
瞽儿词调未分明。
张来布幔藏身处，
板凳安排听象声。

近代口技艺术也有人记载。张次溪《人民首都的天桥》里记述了解放前“天桥演出的曲艺和杂技的演变”，在“相声”条下说：

暗相声者，是用帏幕遮盖，一人入内能学多人声音。所学者如五子闹学，能学出五六人之语音。又如阖家欢乐，能学出男女老幼小孩之音，再如醉鬼归家，夫妻吵嘴，皆能形容，维妙维肖，更有推水车，轧狗，遛叫驴等艺。一人能学种种声音，最好者为鸡叫狗咬，小孩哭，听者皆当捧腹大笑……五十年前，以人人乐、百鸟张为最擅长。

这种口技艺术与宋代“学像生”有所不同。它以口技为手段，试图朝着戏剧艺术方向发展。明清两代已经日趋成熟，几乎臻于顶峰了。这就是所谓的“隔壁戏。”

“隔壁戏”在发展过程中逐渐暴露出严重的弱点。它对生活之摹拟虽然刻意求真，但，范围毕竟十分狭窄。它虽然朝戏剧艺术靠拢，但，步子甚小，并未跨入戏剧领域，徒以“戏”自相标榜耳。它仍然是靠技术的娴巧，而不是靠从生活里提炼的艺术真实来吸引观众。它所追求的并非人们对生活的共鸣，而是对卓绝技术的惊叹。因此，“戏”与“技”的关系弄颠倒了。不是“技”为“戏”服务，而是“戏”成了“技”的穿插，在反映社会生活方面有很

大的局限性。特别是明清以来，资本主义经济从萌芽到发展，社会生活急剧变化，日新月异，远远不是喉舌、嗓音所能描摹的。于是生活的要求和技术的难度形成尖锐的矛盾。加以为了表演方便和引奇斗异，在演员与观众之间设了一道无隙无缝的帷幕。随着演出的新鲜感和神秘感的消失，它只起妨碍演员和观众之间交流感情的消极作用。观众欣赏这种口技无异于听"话匣子"。随着电影、唱机的逐渐发展，观众被大批地夺走了，"隔壁戏"的衰落乃是大势所趋，在所难免。张次溪《人民首都的天桥》记载一个口技艺人演出的惨状：

> 六十多岁的老人，长得细条身材，满脸的皱纹，嘴里的牙掉得剩了一半，在天桥上地。他那场内，有个九根细竹竿的小蓝布帐子，桌上放着大小竹管笛儿。到了时候，他能吹各样小曲，他是将竹竿帐子，在场儿当中立起，他钻到帐内，使活儿，场子围着的人们隔着蓝布帐往里头听。他在帐内一个人能学两个人说话，变出来的嗓音教人听着还真象一男一女。不过他学的是：大奶奶住娘家，大爷拉着驴，去接大奶奶，走在高粱地，大爷要钻进高粱地里拔高粱，使人听了虽然可笑，亦觉有兴趣。临完了，还学回驴叫，抖起铜铃铛，哗啷啷的响起来，真象驴叫，叫完了钻出来要钱。听说他在二十年前学完了大爷、大奶奶闹高粱地，还有人给钱，这些年可不成了，他在帐内的时候还有人围着，等到学完驴叫钻出帐来，再要钱哪，场子就光了，亦挣不了几个铜子。

"隔壁戏"的崛起和衰落大约经历了明清两代，是比较短暂的。以"隔壁戏"为代表的口技艺术经历了由简单到复杂，由综合到单一的变化过程。兴起和衰落的原因归根结底是和社会生活相联着的。"学像生"虽然简单，甚至有些原始状态，但因它和生活靠得很紧，反映了丰富多采的生活情趣，所以能够迅速发展起来。

"隔壁戏"虽较复杂,技艺也较精湛,但因逐渐远离社会生活,成为一种"以技胜艺"的框框、套子,所以遭到日趋冷落的命运。仅以极负盛名的"百鸟张"为例,在他初露头角之际,几乎有口皆碑。《旧京琐记》说:"……又有百鸟张者,其学鸟兽音,足以乱真。"《都门汇纂》有诗云:

学来禽语韵低昂,
都下传呼"百鸟张";
最是柳阴酣醉后,
一声宛转听莺簧。

看来,他是清末口技里最有影响的一个人了。但,张次溪《人民首都的天桥》介绍他后来演出的情况时说:

"百鸟张"是一位擅于自夸的人,他常自称,是会飞的一概能学。及至一场活下来,亦不过三五种而已,不拘走到何处,千人一面,永远是那一套活。

至于他的追随者,如"人人乐"等,"能同时学五六个人的说话,又能学各种雀鸟叫唤,如画眉、黄雀、苇雀等。"张次溪说:"虽不及蒲松龄居士《聊斋》所说之口技,然曲尽能事矣。"尽管如此,他"死后竟无棺殓之资",除了嗜烟,生活无度而外,生意冷落的情况也可想而知!

"艺"和"技"有种种区别,但,最重要的一条就是跟生活的关系。"技"作为一种艺术手段,乃至一种相对独立的艺术形式,并非注定非灭亡不可。如果它与社会生活联系起来,成为表现生活的手段,那就会兴盛发展。反之,如果与社会生活隔绝开来,甚至成为阉割生活的刀匕,那就必然走向绝亡。

现在，我们考察一下相声的"学"。相声的"学"显然与口技艺术有渊源关系，并且从中吸取了养分。相声段子里的"学"大致有以下三种情况：

第一种，纯摹拟的。

传统相声里流传下来口头禅："天上飞的，地下跑的，河里凫的，草棵里蹦的，我们都能学。"据此推测，单纯摹拟一度还是占相当地位的。六十年代初，北京前门小剧场还有单口相声艺人演出口技。但，随着口技艺术的逐渐衰落，这类单纯摹拟的相声段子不见了，连单纯摹拟成份也很少了。

第二种，与"发乔"相结合。

摹拟一旦与"发乔"结合起来，一方面，与社会生活挂上了钩，另方面，反映了相声艺术滑稽诙谐的特点，这就不再是一般意义的口技，而是相声的"学"了。学哭，即使学得再象，也脱不开单纯摹拟的范围。哭得次数多了，观众反而觉得厌烦。相声《哭的艺术》则不同，它以摹拟作为艺术手段，通过"发乔"，给人以艺术享受，这就是相声的"学"了。当然，如果仅仅限于"发乔"，那还只是语言游戏一类的段子，还有相当的局限性。

第三种，成为反映社会生活的手段。

"摹拟"进入这样的境界，如鱼得水，获得强大的艺术生命力。这也是相声的"学"的真谛所在。传统相声《当行论》对旧社会敲骨吸髓的当铺进行了尖锐的讽刺。且看其中一段：

甲　他拿起我的皮袄先褒贬。哎！听说这是他们这行的规矩，新绸子也说成旧绸，新大褂也告诉你是旧布。他这一褒贬我这皮袄，可把我气着了。

乙　怎么褒贬的？

甲　拿起皮袄来先喊："写"！这儿喊"写"呢，那位写票的先生把笔准备

好了，净等写什么东西和号头儿。"写！老羊皮袄一件……"我一听，不对呀，我爸爸那件皮袄是二毛剪茬儿呀！得咧，老羊就老羊，反正赎的时候你得给我这件东西。他往下一褒贬可难啦。"老羊皮袄一件，虫吃鼠咬，缺襟短袖，少钮无扣，没底襟儿，没下摆，没领子，没袖头儿！"我说，您拿回来吧，我赎出成搌布啦！

新相声里，摹拟作为反映生活的艺术手段，不仅仅用于讽刺，有时也可以用于歌颂。如新相声《海燕》的"底"：

甲　经过三天三夜的战斗，妇女船满载鱼虾胜利返航，支书和贫下中渔来到码头上欢迎。码头上红旗招展，锣鼓喧天，锣鼓声把贫下中渔的喜悦心情全表达出来了。

乙　真够热闹的。锣鼓声怎么表达的？

甲　大锣一瞧这鱼呀！(学大锣声)一筐，一筐，又一筐！一筐，一筐，又一筐！

乙　小锣呢？

甲　(学小锣声)抬，抬，抬，快抬！快抬！

乙　大鼓呢？

甲　(学大鼓声)高兴！高兴！

乙　小喇叭呢？

甲　(学小喇叭声)呜儿哇啦……(唱山东柳琴)海燕呵！姑娘人小志气大，闹渤海，捕对虾，海上盛开大寨花，大寨花……

乙　嘿！

不论《当行论》，还是《海燕》，它所精心选取的摹拟成份，表演起来要像"学像生"那样，象真的，象活的。特别是《当行论》里的学喊当的，有着再现生活的认识作用，更应该一丝不爽，维妙维肖。但又不是为"学"而"学"，而是为了歌颂或讽刺，为了反映社会生活，这是再清楚也不过的了。

"相声"名称由"像声"转化而来，然而，却荡尽了从"技"到"技"的吃力不讨好的弊端，走向滑稽诙谐，反映社会生活的康庄大道。对口技艺术来说，相声的"学"显然是"拿来主义"，而且卓有远见地把摹拟溶进幽默讽刺为特征的喜剧艺术的海洋里，获得驰骋遨游的广阔天地！

二 "像生"——"学"的历史线索

前面说过，"相声"这一名称经历了"像生——像声——相声"的发展变化过程。古代文献里所载的"像生"是值得认真探索的。"像生"一词，宋代以来屡见于记载。兹举几条如下：

孟元老《东京梦华录》卷八"六月六日崔府君生日二十四日神保观神生日"条记载："自早呈拽百戏，如上竿、趯弄、跳索、相扑、鼓板、小唱、斗鸡、说诨话、杂扮、商谜、合笙、乔筋骨、乔相扑、浪子、杂剧、叫果子、学像生、倬刀、装鬼、砑鼓、牌棒、道术之类，色色有之。至暮呈拽不尽。"

《都城纪胜》的"社会"条下载有"小女童像生叫声社"。同书"闲人"条记载："又有专以参随服事为生，旧有百事皆能者，如'纽元子'学像生、动乐器、杂手艺、唱叫白词、相席打令、传言送语、弄水使拳之类，并是本色。"

《西湖老人繁胜录》记载"国忌日"杭州游乐情况："待旧乐、乔谢神、乔做亲、乔迎酒、乔教学、乔捉蛇、乔焦锤、乔卖药、乔像生、乔教象、习待诏、青果社、乔宅眷、穿心国进奉、波斯国进奉。"同书记载"开煮迎酒候所"时说："每库有行首二人，戴特髻，著乾红大袖；选像生有颜色者三四十人，戴冠子花朵，著艳色衫子；稍年高者，都著红背子，特髻。"同书在记载"关扑"时说："卖客子弟，撮弄泥丸，咸酸蜜煎，旋造

羹汤，唱耍令、学像生、弄傀儡、般杂斑……”同书记载“预赏元宵”时的各种各样的花灯里，有“象生鱼灯”。

吴自牧《梦粱录》卷六《除夕》条有“盒子中做造像生大安辇或玉辂”。同书卷十三有“像生花果”。同书卷十九“闲人”条也记载：“旧有百业皆通者，如‘纽元子’，学像生、叫声、教虫蚁、动音乐、杂手艺、唱词白话、打令商谜、弄水使拳，及善能取覆供过，传言送语。”

周密《武林旧事》卷二《舞队》里记载有“乔像生”。

明代无名氏《录鬼簿续编》在“诸公传奇，失载名氏，并附于此”下有：

《抛家弃业李彦和，风雨像生货郎旦》

《八十知风流五变妆，十样配像生四国旦》

《风雪当站儿刺赤，像生番语括罟旦》

直到清代，“像生”一词还见于记载。《金鳌退食笔记》卷下有“银像生人马”。《京师偶记》有“十二月卖像生花供佛”。《京师坊巷志稿》的“琉璃厂”条引鲍钤《春游词》里有“像生花草捻泥人，鼓版笙箫小店陈”。曹雪芹在《红楼梦》第三十五回写到薛蟠在宝钗面前做怪模样，宝钗说：“你不用做这些象生儿了。”

从上面的例子看，“像生”一词并不就是今天的“相声”。它单独使用大致有两种意思：

一种是指人。如“选像生有颜色者三四十人”、“风雨像生货郎旦”等。考其含意，似指艺人的姿色或技艺。

另一种是指物。如“象生鱼灯”、“像生花草”等。考其含意，似指所制作的物品像真的、赛活的，活龙活现，栩栩如生。

值得注意的是，“像生”一词前头冠以“乔”或“学”，即“乔像生”、“学像生”，显然是指百戏里的一种伎艺。关于“乔”的含义，

下一节将作专门探讨。这里要提到的是："乔"和"学"都有摹拟仿效的意思。"乔像生"之类的摹拟兼及声音和形态两个方面，类似"明春"的表演。而口技之类的"像声"则不同，它只是声音摹拟，表演方式也很特殊，所以叫做"暗春"。

相声行业语里的"春"是表演的意思。所谓"明春"和"暗春"是指两种不同的表演方式。"明春"是演员站在观众面前进行表演，即使它是声音摹拟，也必须带有表情，或者兼及形态的摹拟，这是"明春"的表演方式所决定的。因为观众决不允许演员呆若木鸡地站在眼前，单纯地摹拟声音。"暗春"则不然，它用布幔之类挡成个"小房子"似的，演员先当着观众说明要学什么声音，然后钻进那个"小房子"里表演。观众只闻其声，不见其人。因此，"暗春"的表演方式就决定了只能"像声"。这种表演方式并非相声所独有。湖南、湖北的"雨伞戏"、"被服戏"，四川的"笼笼戏"、"相书"都是"暗春"。一九六〇年，四川"相书"来京演出，两个老艺人还带着这套工具进行了"暗春"的表演。

由此可见，相声艺人是把那种围设青绫，隐身在中的"像声"称为"暗春"，而把那种面向观众，直接交流的"像生"称为"明春"。随着与观众隔绝的"暗春"日渐没落，"明春"成为相声表演的唯一形式，真可谓是"万相归春"了。也就是说，过去的"明春"也好，"暗春"也好，都被纳入相声艺术的"以说为主，以学当先"的轨道，反映相声艺术滑稽诙谐的喜剧风格。

前面说过"隔壁戏"的没落。它就是"暗春"。由于割裂了与观众之间的艺术交流，尽管有些节目也涉及社会生活内容，穿插一些饶有风趣的滑稽情节，但，终因把自己困在帷幕之中，削弱了作为艺术反映生活的职能，只是在"技"的范围内发展，结局就不美妙了。

与“暗春”相对立的是“明春”。它并不一定是由“暗春”发展而来的，而有可能比“暗春”出现得更早些。至少在一段时间里二者同时存在。当“暗春”闭上神秘的帷幕向“技”的方向发展之际，具有活力的“明春”却靠它与观众之间的直接交流、合作默契的关系，以摹声和拟形为手段，向艺术反映生活的深度进军。

类似“明春”的伎艺历史悠久，张次溪《人民首都的天桥》里把它一直追溯到古代：

> 其说“双春”之旧规矩，讲究“说”、“学”、“逗”、“唱”四字：“说”是说诗句；“学”为各方口音；“逗”为互相对骂；“唱”为学伶人之声调。而目下之说相声者，已多不会“学”、“唱”两门，反能在“说”、“逗”上敷衍。考“相声”即《汉书》韦昭所说的“象人”，今之假面也。又宋周密《武林旧事》亦载有乔宅眷、乔像生等名目。陈旸《乐书》中也有“象人之戏始于周之偃师，而百戏之作见于后汉”之语，是“象人”、“像生”之名，早已见于记载矣。不过有把它叫作“相生”和“像生”的，亦只字面上的不同。

这里提到古代的“象人”，是取其模仿的意思。这样，就把相声的“学”的历史一直推到周朝，显然是颇有创见的看法。不过，更多的文字记载可供探讨的还是在宋代以后。

宋代社会物质生活和文化生活空前发展，高度繁荣。不论北宋的汴京，还是南宋的临安，都是当时社会的一个缩影。孟元老《东京梦华录》序记载：

> 太平日久，人物繁阜，垂髫之童，但习鼓舞，斑白之老，不识干戈，时节相次，各有观赏。灯宵月夕，雪际花时，乞巧登高，教池游苑。举目则青楼画阁，绣户珠帘，雕车竞驻于天街，宝马争驰于御路，金翠耀目，罗绮飘香……

这是需要艺术的时代，这是滋生艺术的土壤。无论是元宵端午，七夕中秋，还是街南巷北，早午晚夜，无时无处不在跳动着新兴经济和文化生活的脉搏。一切新奇的名目，都有诱人的魅力；一切巧妙的形式，都足以蛊惑人心。且听一听"明春"的生活源泉，喧嚣不绝于耳的市声吧。《梦粱录》云：

……有卖烧饼、蒸饼、糍糕、雪糕等点心者，以赶早市，直至饭前方罢……填塞街市，吟叫百端，如汴京气象，殊可人意。

……一街坊以食物、动使、冠梳、领抹、缎匹、花朵、玩具等物沿门歌叫关扑。

……卖花者以马头竹篮盛之，歌叫于市，买者纷然。

……杭都风俗，自初一日至端午日，家家买桃、柳、葵、榴……自隔宿及五更，沿门唱卖声，满街不绝……

"五行八作无不叫卖，长街短巷处处闻声。"市声成了新兴手工业和商业小贩的象征。在大工商业还不可能出现的宋代，市声成了时代的标志。它是一种特殊的广告方式，不仅沟通着买卖双方，也装点着新兴的生活。当然为社会各阶层所瞩目。

到清代都市更为繁华了。潘荣陛《帝京岁时纪胜》里描绘得十分真切：

除夕之次，夜子初交，门外宝炬争辉，玉珂竞响。肩舆簇簇，车马辚辚。百官趋朝，贺元旦也。闻爆竹声如击浪轰雷，遍乎朝野，彻夜无停。更间有下庙之博浪鼓声，卖瓜子解闷声，卖江米白酒击冰盏声，卖桂花头油摇唤娇娘声，卖合菜细粉声，与爆竹之声，相为上下，良可听也。

这种市俗生活的交响乐一旦进入"绍元子"一类人物的耳朵里，就成为摹拟表演的对象。就这些市声来说，几乎不需要怎样雕

饰加工，本身就是动听的曲调。《北京历史风土丛书》里有这么一段文字：

> 京师荷担卖物者，每曼声婉转动人听闻，有发数十字而不知其卖何物者……呼卖物者，高唱入云，旁观唤买殊不相闻，唯以掌虚发其耳，无不闻者。

在"纽元子"活跃的年代里，"学像生"、"叫声"、"叫果子"一类以摹拟仿效见长的技艺名目繁多，就不难理解了。如果说，这是相声的"学"的前身，那么，那时候的摹拟伎艺不仅反映着生活本身的魅力，而且也显示着艺人的聪明才智，是容易收到喜剧效果的。

相声的"学"在漫长的孕育发展过程中博采众艺所长，从市民阶层所热爱的伎艺中大量吸取富有喜剧色采的艺术手段，逐渐形成了自己的独特风格。如前所说，相声的"学"基本上来自两条不同的渠道：一条是对自然万籁的摹拟；另一条是对社会情态和艺术现象的模仿。前者朝着"技"的方向发展，逐渐成为"暗春"；后者朝着"艺"的方向发展，逐渐成为"明春"。当然，这二者又不是截然分开，而是互相影响的。摹拟自然万籁的"暗春"也须多少装点些社会生活的内容；同样，模仿社会情态的"明春"也或多或少有些口技的成份。正因为它们之间联系密切，所以一直被当作一个艺术门类，故有"万相归春"之说。

应该强调的是，"明春"的精髓是在摹拟模仿基础上进行艺术概括和夸张，反映社会生活，于是"像声"的同时又"像形"；"正学"之中有"歪学"，成为喜剧风格的艺术，相声的"学"便也日趋成熟了。

下面以"唱估衣"为例，看看它的发展的来龙去脉。

蒋士铨《乐府十六首》里有一首《唱估衣》：

古庙官衙各成市，
估客衣裳不在笥；
包囊捆载重如山，
列帐当衔衣满地；
数人高立声嘘呵，
唱衣价值如唱歌；
相夸奇服极意态，
千衣百裳身上过。
手足将疲唇舌燥，
欲卖还看衣带票；
短长宽窄称其身，
锦绣文章从所好；
衣新衣旧阅人多，
人来人往取衣较；
形骸土木原可怜，
牛马襟裾或相笑……

这段文字使我们联想起解放前北京前门和天津估衣街唱卖估衣的情况。《旧京琐记》里记了清末北京估衣摊的秘密：

皮货估衣集于前门东之珠市口以迄打磨厂，其曰东大市者为估衣陈列之地，晓集午散，诈伪百出。皮衣糟朽者以纸或布贴其事表而出之，曰"贴膏药"。同行议价，互以手握于袖中示意焉……

这是一种骗人的行当。尽管"皮衣糟朽"，"以纸和布贴其事表而出之"，但，唱卖者却"相夸奇服极意态，千衣百裳身上过"，真是

市场上叫嚷最凶的正是要把最坏的货物推销出去的人。这种现象哪里能逃过相声艺人机敏无比的眼睛，于是出现了传统相声《卖布头》。且看其中的一些片断：

乙　（卖布头）北京的哪？

甲　也有两种：一种软调儿的；一种硬调儿的。

乙　您给学学这软调儿的。

甲　"这块吆喝，吆喝是贱了就是不打价哩吧，这块本色白呀，它怎么那么白呀，它怎么那么白呀，哎，你说怎么那么白？"

乙　我哪儿知道哇！

甲　"它怎么那么白呀，它气死头场雪，不让二场霜，亚赛过复兴的洋白面哩吧，买到你老家里就做被里去吧——是经洗又经晒，经铺又经盖，经拉又经拽，是经蹬又经踹！"

乙　这人什么毛病啊？

甲　吃饱了撑的。

乙　大概形容他这布结实。

　　…………

甲　"面子有多宽，布匹儿有多厚，多么快的剪子都铰不动它！"

乙　布头儿？

甲　铁板！

乙　铁板哪？那做大褂儿怎么裁呀？

甲　剪子裁不动，你得用轧钢机轧。

乙　轧完了用针线缝？

甲　铆钉铆，电焊焊，焊完了穿出来您一看。

乙　大褂儿。

甲　锅炉！

乙　满街跑锅炉哇？

前辈艺人抓住估衣商人内容和形式极不调和的喜剧性的矛盾，

在绘声绘色地摹拟唱卖之声的同时，运用“稍稍歪曲”的方式，穿插估衣商人自吹自擂而又时常露出马脚的情节，真实地揭露了估衣商人的骗人嘴脸，招来捧腹大笑的喜剧效果。新相声里也有类似内容的段子，常常用新旧社会两种不同经营作风的鲜明对比，歌颂社会主义商业。不过在这样的相声段子里，摹拟成份逐渐减少，而以揭露生活里的矛盾，嘲弄讽刺为主，于是相声的“学”又进入了新的境界！

阿英在《六十年代的相声》里转引英敛之一九〇八年出版的《也是集续篇》里一则早期相声的材料，高度评价相声是“滑稽传中特别人才”，说：

> 其登场献技，并无长篇大论之正文，不过随意将社会中之情态，摭拾一二，或形相，或声音，摹拟仿效，加以讥评。

英敛之这个论断把握住了“明春”的本质。前面说的百艺皆通的“纽元子”的“借装为山东、河北村人，以资笑”，是早期“明春”的表演。发展到了相声艺术，就出现了怯口之类的段子。如《燕京岁时记》所说的：

> “像声”，即口技，能学百鸟音，并能作南腔北调，嬉笑怒骂，以一人而兼之，听之历历也。

既学“南腔北调”，而又“嬉笑怒骂”，进一步说明了“明春”的特点。传统相声《怯剃头》是嘲讽小力巴学剃头，拿穷人开心的。说这小徒弟学剃头先拿冬瓜练手艺，拿刀子刮冬瓜上边的霜。师娘叫他有事，他就把刀子往冬瓜上一剁，先去干事，回来再练。渐渐成了习惯。头一回给人剃头，师娘一叫，顷刻间造成流血惨剧。在表演时故意穿插进来天津、宝坻等地乡音的摹拟，制造“包袱”，

增强了趣味感。这种情形跟“纽元子”的“借装为山东、河北村人，以资笑”完全一致。起初，可能并无奚落劳动人民之意，只是因为“顷在汴京时，村落野夫，罕得入城”，摹拟一番，以新奇取悦于观众，也多少掺进一些讽刺取笑的成份。发展到了相声里“怯”的段子，就染上了统治阶级思想的污斑，成为奚落劳动人民的工具了。在新相声里，这种具有悠久历史传统的表演方式得以“推陈出新”，这就是相声里的“倒口”。“倒口”，就是摹拟方言土语地方话，也就是前面说的“南腔北调”，在新相声里常常使用，不过它所表现的倾向与以前大不相同了。

更值得注意的是《友谊颂》这样的新相声，它所摹拟的不仅仅是“南腔北调”，而是远涉重洋的外国话了。且看其中的一段：

乙　应该感谢人家呀！

甲　对，我说：“拉菲克，阿桑台，撒那！”

乙　这是什么意思？

甲　朋友，谢谢你呀！

乙　这就对了。

甲　非洲朋友说：“谢什么，保护瓦奇那的安全，这是我们的责任，不仅我这样作，坦桑尼亚人民都会这样作的呀！”

乙　非洲朋友对我们的帮助太大了。

甲　要说非洲朋友对我们的帮助那可是多方面的，有一次，我们的汽车送一位急病人，走到半路上，水箱没水啦！

乙　哟，那怎么办哪？

甲　当地赞比亚村民发现了以后，就头顶水桶，从山下把水送了上来，你说我该怎么办？

乙　感谢人家呀！“拉菲克，阿桑台，撒那！”

甲　对！还有一次，我们汽车陷进泥塘里去了，当地村民跳进了没膝盖的水里，推的推，拉的拉，把汽车给拖上来了。

乙　应该感谢人家呀！“拉菲克，阿桑台，撒那！”

甲　对！还有一次，我开车没注意，轧死了阿公亚大叔的一只鸡。

乙　应该感谢人家呀！“拉菲克，阿桑台，撒那！”

甲　什么呀？

乙　朋友，谢谢你呀！

甲　我轧死了老乡一只鸡。

乙　啊，拉菲克，阿桑台，……噢，不对了。

甲　你说我该怎么办？

乙　一面道歉，一面照价赔偿。

这里是从具体的题材出发，摹拟特定的外国话，把它融合在相声的“三翻四抖”的“包袱”里，既有特殊的语言趣味，又为表达主题思想服务，应该说是相声的“学”的引人注目的发展。

说到“明春”和“暗春”，不能不提到与相声艺术关系极为密切的“双簧”。

“双簧”，据说始于黄辅臣。“百本张”的“双簧钞本”里有“我们学的是故去的生意人黄辅臣”的说法。关于黄辅臣的身世，有人说是由唱戏改演“双簧”；也有人说由唱单弦改演“双簧”。李斐叔《梅边杂忆》则说：

黄约成、闾间人，面目奇丑。初亦说书之流，以一人能学做各种人物动态，故名“双黄”。其后始分为两人学作一个人。

据梅兰芳回忆：刘宝全曾说过，时人有善滑稽功摹仿者，谓之“学一个黄辅臣”。后来的“双簧”著名艺人有徐狗子等。《京津间之花茶馆》里说这种技艺“其拿手处在前脸，不在后脸，在指

手画脚，不在唱功好歹”。

张次溪《人民首都的天桥》里说：

> “双簧”是相声的一种……所以说相声多带演“双簧”，演“双簧”的不一定会说相声。因说相声引人笑乐，专靠语言伶俐。“双簧”则专靠脸神滑稽，先后呼应。演“双簧”，非二人不可。一坐人前，一则隐其身后，不使观客得见后者说念或歌唱，前者用脸神手足形容之，一似其自说自唱，不错一毫方为妙技。

他还举出清末的相声艺人张麻子、万人迷和徐狗子都擅长此技。“双簧”由两个人表演，一个人躲在后面摹声，就是变相的“暗春”；另一个人在前面拟形，就是真正的“明春”。在“双簧”艺术里体现了“明春”与“暗春”的结合，摹声与拟形融为一体。摹声与拟形融为一体的现象，早在宋代百戏里就有。象一些冠以“乔”字的伎艺恐怕多有此类成份。溯其渊源，唐五代“参军戏”里就可看到类似的情形。如《野人闲话》载有《侯侍中来》：

> 蜀中有杨于度者，善弄猢狲，于阛阓中乞丐于人。常饲养猢狲大小十余头，会人言语。或令骑犬，作参军行李，则呵殿前后。其执鞭驱策，戴帽穿靴，亦可取笑一时。如弄醉人，则必倒之，卧于地上，扶之久而不起。于度唱曰：“街使来！”辄不起。“御史中丞来！”亦不起。或微言：“侯侍中来！”猢狲即便起走，张目张惶，佯作惧怕，人皆笑之。

猢狲作为艺人的化身，乔装醉汉，声音情貌兼而摹之。街使、御史中丞来，都不起来；只有侯侍中来才“起走”，足见侯侍中的威风。同时又嘲讽了醉汉的借酒撒疯，真是一箭双雕。

《明史纪事本末》也有类似的记载：

> 汪直用事久，势倾中外，天下凛凛！中官阿丑善诙谐，恒于上前作

院本，颇有谲谏风。一日，丑作醉者酗酒状，前遣人佯曰："某官至！"酗骂如故。又曰："驾至！"酗亦如故。曰："汪太监来！"醉者惊迫骇然。旁一人曰："驾至不惧，而惧汪太监何也？"曰："吾知有汪太监，不知有天子。"

这个院本的主题有明显的变化，与其说是嘲弄借酒撒疯的醉汉，不如说是"醉翁之意不在酒"，而是通过醉汉的一卧一起，鞭笞反动统治者的权势威严。这个酗酒闹事的故事在清褚人获《坚瓠二集》里又有发展：

……一日，于上前作醉人酗洒。一人曰："巡城御史至！"酗骂如故。自侍郎至尚书内阁，酗如故。又曰："驾至！"其酗尤甚。最后曰："汪太监来矣！"醉者惊起。其人曰："驾至不惧，而惧汪太监何也？"曰"天下之人，但知有汪太监，安敢不惧！"上颔之。

自侍郎、尚书内阁以至圣驾，一而再、再而三的烘托铺垫，无非是为突出汪太监。这种手法与相声十分类似，所以被相声直接加以继承发展。这就是传统段子《醉鬼》。且看其中的一段：

甲　……有时他喝完酒撒疯，躺到马路上，您说这行为够多么讨厌哪。有一个推小车的过来啦，直嚷："借光，躲开，别轧着你。"他听见了，就是不躲："小子，你有胆打我身上轧过去，看你怎么办？"人家不愿意和他惹气，躲开他过去了。

乙　这种人真够可气的。

甲　他一看人家不敢轧他，嗬，心里更有谱儿了，从那边又过来一个骑自行车的，直劲按铃……意思是让他躲开。

乙　他躲开了吗？

甲　没有。"怎么着。一个轱辘不躲，你俩轱辘我也不怕（指肚子），起这儿轧过去！"骑车的一看是醉鬼，躲开他了。嗬！这他更有理啦：

“今儿说什么我也不起来，倒瞧行不行！”正说着哪，打那边又来了一辆车，也没理他，一拉鼻儿(学消防车)，他一听爬起来就躲开了：“这让你先过去。”

乙　哎？怎么这回他躲开了？

甲　这是消防队救火汽车，不躲开轧死白轧！

同样还是这个故事情节，到新相声《醉酒》里就更精炼、更形象、更生动了。

甲　“我就这样儿，今儿我就在马路上躺会儿。”

乙　躺马路上啦？

甲　人家劝他，快起来吧，来车啦。“什么车？”自行车。

乙　什么车你也得躲呀。

甲　“不躲，让它往这儿(指腰)来。”

乙　从身上轧过去？

甲　人家能轧他吗？一拨把，躲开了。又来一辆三轮车。“快躲开！三轮车来啦。”

乙　躲开吧？

甲　“不躲！让它往这儿(指腰)来！”

乙　真横。

甲　一会儿又来辆汽车，“快起来，汽车来了，汽车来了！”

乙　这行啦。

甲　“不躲！”

乙　还不躲？

甲　“消防队的汽车！”

乙　也不躲。

甲　“先躲一会儿。”

乙　这怎么躲开了？

甲　救火车轧了白轧！

乙　这是真醉了吗？

甲　装蒜！

这里对醉汉声音和神态的摹拟是维妙维肖、活龙活现的，加以故事情节的插入和生活气息的渲染，生动地反映了社会生活，有力地刻划了人物形象。由此可见，相声的"学"固然与口技、市声之类的模仿有着密切的渊源关系，但，只有当它与揭露生活里的矛盾和构成"包袱"连在一起，才能成为相声艺术里具有活力的因素。相声艺术的"学"重在神似而不求形同，既可以"正"，又可以"歪"，正反映了它的根本特点。

三　"乔"——"学"的特殊方式

宋代百戏里有个值得注意的现象，这就是"乔"。不论伎艺，还是艺名，有时前面都可以冠之以"乔"字。例如，"乔三教"、"乔像生"等，是伎艺名称冠之以"乔"的；刘乔、莱市乔等，则属于艺名带"乔"的。对于这个问题，不少人曾经作过研究。它与相声艺术(尤其是"学")有着密切联系。

"乔"是什么意思呢？概括说来，有三方面的含义。

第一，模仿的意思。

据《东京梦华录》等书记载，伎艺名称前头冠"乔"的，有些显然是后加的。例如，先有"相扑"，后有"乔相扑"；先有"影戏"，后有"弄乔影戏"；先有"合笙"，后有"乔合笙"。"乔"者，无非是采用一种特殊的方法进行模仿。"乔相扑"，就是用一种特殊的方式模仿"相扑"；"弄乔影戏"，就是采取一种特殊的方式模仿"影戏"。关于这种模仿的情形，《武林旧事》卷二"舞队"条里有所记载：

十二、十三两日，国忌禁乐，则有装宅眷，笼灯前引，珠翠盛饰，少年尾其后，呵殿而来，卒然遇之，不辨真伪。及为乔经纪人，如卖蜂糖饼、小八块风子，卖字本，虔婆儿卖旗儿之类，以资一笑者尤多也。

"装宅眷"疑为"乔宅眷"，就是模仿宅眷的样子，竟然到了"卒然遇之，不辨真伪"的境地，这就使人又一次想到"优孟衣冠"的故事。一是学得被认为"孙叔敖复生"，一是"卒然遇之，不辨真伪"，说明摹拟伎艺求其逼真、神似，历来是有传统的。至于"乔经纪人"，显然是学做买卖的吆喝，就模仿这一点来说，恐怕跟"叫果子"差不多。刻意求真，是为吸引观众，而终极目的还在于"以资一笑"。相声的"学"的精髓即在于此。

第二，虚拟的意思。

既为"以资一笑"，尽管"学"的本身刻意求真，仍不免有虚拟的特色。"乔相扑"者，假相扑也。也许就是今天杂技里一人扮两人的那种摔交。张次溪、赵羡渔合编的《天桥一览》里记有"假蹭跤"：

假蹭跤场，在电车站偏北的高阜处，没有桌凳，更没有席棚，只有一只泥做的二人身。这二个人身下部接连着，仅有头和上身，贴着脏了的花布衣服，很象泥娃娃，尺寸与真人差不多。这二个人相向的距离二尺多远，下身没有，用一块蓝布遮蔽着，外衣看不出。

练的时候把假人背在背后，手和脚一样，也穿着一双靴子，身体向前下弯曲，两手着地，手尖向前。这时因为腰际围有白布，所以冷眼看来，确象两个人立着。这个假人各分门式，摆着架式，按着蹭跤的路子，互相撕打着、挣扎着，步法由慢而急，劈拍的脚步声也由清晰而紧凑。这虽是一个人所唱的独脚戏，却也很象两个人摔跤呢。

这无疑是近代的"乔相扑"了。

古代的"相扑"是什么伎艺呢？《都城纪胜》有解释："相扑争交，谓之角抵之戏。"从事这种伎艺的艺人，《西湖老人繁胜录》载有：

> 王侥大　撞倒山　刘子路　铁板踏　宋金刚　倒提山　赛板踏　金重旺　曹铁凛

这类标志勇武的姓名，让人瞧了都倒吸一口凉气，所以《西湖老人繁胜录》特别注明："人人好汉。"

"乔相扑"又是什么样子呢？史料贫乏，无从考证。不过，从事这种伎艺的艺人，《西湖老人繁胜录》里有记载：

> 乔相扑：鼋鱼头　鹤儿头　鸳鸯头　一条黑　斗门桥　白条儿

《武林旧事》的记载有所不同。"斗门桥"作"斗门乔"，又加了白玉贵、何白鱼、夜明珠等三人。拿这些艺名与"相扑"艺人艺名相比较，其差别是十分明显的。撞倒山、宋金刚，以勇武，力大取意；而鸳鸯头、白条儿、夜明珠，则显然是俏皮的意思。由此可以推测，"乔相扑"不在勇武，而在取巧，虽然模仿"相扑"，不过虚晃一刀罢了。

这种推测也可以从胡忌《宋金杂剧考》的论断里得到印证。他指出：

> 《雍熙乐府》的《子弟收心》套中"假捻酸，虚应付，乔拴艳"，其"乔拴艳"并不指演剧而言，乃是装样子的解释。

"乔"有装样子、虚拟的意思，也为后世说唱艺术实践所证实。上面举的"假蹀跂"即为一例。

第三，滑稽的意思。

首先，从带“乔”字艺名的艺人所从事的技艺来看。

《东京梦华录》、《武林旧事》所载带“乔”字的艺名如下：

刘 乔 重明乔 眼里乔 周 乔 菜市乔 顾小乔 斗门乔 沈小乔

除了“斗门乔”是“乔相扑”艺人外，其余七人都是从事“杂剧”和“杂扮”的。此处的“杂剧”是指南宋滑稽戏，是从“参军戏”发展而来的。其特色是“全以故事，务在滑稽”，无疑是滑稽诙谐的了。前面说过，“杂扮”又名“杂班”，属于“杂剧之散段”，多是“借装为山东、河北村人，以资笑”，也是以滑稽诙谐为特色的艺术形式。

“重明乔”在引文标点方面有不同的看法，姑存疑。其余七人可以分为两类：

一类是刘乔、周乔、沈小乔、顾小乔。如果按他们所从事的技艺推断，大概是刘滑稽、周滑稽、沈小滑稽、顾小滑稽的意思。这种以某种或某些艺术形式的风格或特征取名的现象是并不罕见的。“杂扮”艺人还有这样一类名字：胡小俏、郑小俏、自来俏等等，显然是以“俏”取意。这种现象在后世艺人里也是有的。就以“俏”字为例，元杂剧之著名女艺人珠帘秀的徒弟赛帘秀的丈夫就叫“欠要俏”。而据《录鬼簿》等书记载，以“俏”取名的非止“欠要俏”一人。

另一类是眼里乔、菜市乔、斗门乔。眼里乔，估计是眼神有功夫，特别滑稽，所以因此命名。菜市、斗门都是地名，菜市乔、斗门乔，可能是在那一带艺名卓著的滑稽艺人。

其次，从前人对“乔”的解释来看。洪迈《夷坚志》有一条重

要资料：

江浙间路岐伶女有黠慧，知文墨，能于席上指物题咏，应命辄成者，谓之"合生"，其滑稽含玩讽者，谓之"乔合生"。盖京都遗风也。

前面说过，"路岐"是指冲州撞府、浪迹江湖的流散艺人。虽然有时象秦香莲那样被叫进官宦商贾人家，筵前献艺，但，通常还是街头卖艺，其伎艺是来自民间的。与"乔合生"这种取名方法相类似的还有：

弄乔影戏（影戏）	乔捉蛇（捕蛇）
乔像生（学像生）	乔焦锤（焦锤）
乔卖药（说药）	乔教象（教象）
乔筋骨（筋骨）	乔相扑（相扑）

如果在"合生"前加"乔"字，便突出了"滑稽"、"玩讽"之意，那么，上面八类带"乔"的伎艺恐怕都属于滑稽类的。这跟后世的"滑稽大鼓"、"滑稽二簧"一类的取名方法是没有什么两样的。

可以用来佐证的还有《东京梦华录》卷九里的一条资料：

是时教坊杂剧色鳖膨刘乔、侯伯朝、孟景初、王颜喜而下，皆使副也。内殿杂戏，为有使人预宴，不敢深做谐谑，惟用群队装其似象，市语谓之"拽串"。

这里说的再清楚也不过了。明明表演的是滑稽诙谐的"杂戏"，但，为了装样子，外邦使者在座的时候，故意收敛一番，那么，外邦使者走了以后呢？这里没有明说，恐怕是肆无忌惮地"深作谐谑"了。而在这里参加演出的艺人里恰恰有大名鼎鼎的刘乔刘滑稽在内，这不是很能说明问题的吗！

再次，从“发乔”的含义来看。《都城纪胜》的“瓦舍众伎”条记载：

> 杂剧中，末泥为长，每四人或五人为一场，先做寻常熟事一段，名曰艳段；次做正杂剧，通名为两段。末泥色主张，引戏色分付，副净色发乔，副末色打诨，又或添一人装孤。

“发乔”是由“副净”来作的。“副净”是什么样的角色呢？多数人都认为是由“参军戏”里的“参军”发展而来的。“副末”就是“参军戏”里的“苍鹘”。如前所说，“发乔”是一种特殊的摹拟表演方式。王国维《宋元戏曲考》里有解释：“发乔者，盖乔作愚谬之态，以供嘲讽。”象“借装为山东、河北村叟，以资笑”，无疑是属于“发乔”之类。“副净色发乔”，配合以“副末色打诨”，“则益发挥之以成一笑柄也”。

关于“发乔”的具体情况，胡忌《宋金杂剧考》引元代《张子房圯桥进履》乔仙化身道士的说白，可以略窥一端：

> ……等的天色将次晚，躲在人家灶火边。若是无人撞入去，偷了东西一道烟。盗了这家十匹布，拿了那家五斤绵。为甚贫道好做贼？皆因也有祖师传。施主若来请打醮，清心洁净更诚坚，未曾看经要吃肉，吃的饱了肚儿圆。平生要吃好狗肉，吃了狗肉念真言。不想撞着巡军过，说我破斋犯戒坏醮筵。众人将我拿个住，背绑绳缚都向前。见我不走着棍打，嘴头上打了七八拳。拿在厅前见大人，连忙跪膝在阶前。大人着我说词因，道我败坏风俗罪名愆。背上打到二百棍，眉毛上打了七八千。大人心里犹不足，再着这厮顶城砖。被我亍心打一坐，无语悲悲大笑喧。我这般喜喜孜孜无欢悦，呷呷大笑无语言。众人齐声皆都赞，两边闲人一发言，道我是个清闲真道本，说我是个无忧无虑的散神仙。

这段说白颇象今天的“数板”。语言是高度夸张的，风格是幽默诙诸的。从它的表演看，这个“化身道士”确实集模仿、虚拟、滑稽于一身，无疑是“发乔”的最好说明了。

总结上述，“乔”是什么呢？就是采取“发乔”的特殊方式，虚拟地模仿一种伎艺，目的是为滑稽取笑。显而易见，滑稽取笑乃是“乔”的核心。

下面我们来考察“乔”与相声艺术的关系。

传统相声《学叫唤》为我们提供了很好的例证。下面就具体地分析一下这个段子。先看“垫话”：

甲　您这说相声的都能学什么叫唤？

乙　那学的可多啦！天上飞的，地下跑的，河里凫的，草棵里蹦的，我们都能学。

这段套语是相声艺人经常挂在口头上的，反映了口技和相声的渊源关系。但，相声艺术不能停留在“技”的状态，而必须朝“艺”的方向发展。于是通过“发乔”、打诨，进入“学”的领域，有时甚至有喧宾夺主之势。

甲　地下跑的您都学什么？

乙　太多啦！净跟您背这个，一天也说不完。总而言之，是带四条腿儿的我们都能学。

甲　带四条腿儿的我说一样你要学不上来呢？

乙　学不上来拜你为师。

甲　（看桌子）这张桌子怎么叫唤？

乙　……板凳也不叫唤。

甲　那椅子……

乙　那橱柜……这都不叫唤。

甲　你不是说地下带四条腿儿的都能学吗？

乙　您说的这是死物，我们说的是活物。不在街东就在街西，出胡同奔大街，满街转悠，这四条腿儿的我能学。

甲　那……馄饨挑子怎么叫唤？

乙　哎！剃头柜子……

甲　磨剪子、磨刀的板凳……

乙　这都不叫唤，我们说横骨插心、吃草拉粪的畜类。

甲　那……象怎么叫唤？

乙　我没那么大嗓子。我们能学小一点儿的。

甲　蚂蚁。

乙　（对观众）他怎么找来的！

"喧宾夺主"，只可一时。如果这样继续下去，那就是"喧宾代主"，不成其为"学"的段子了。因此，虚拟式的模仿和"发乔"、打诨紧密结合起来。再往下看：

甲　雀儿、鸟儿中数什么嘴快呢？

乙　要讲嘴快呀，那就得数小燕子，你看它在树上落着，数十个字儿："一二三四五六七八九十"，你看多快呀！

甲　不行，这可没蛤蟆嘴快。

乙　蛤蟆那大嘴岔儿多笨哪！数十个字儿得张十回嘴，太笨啦！

甲　不笨。你若不信，你学小燕子，我学蛤蟆，咱们都数这十个字儿，倒看看谁的快？

乙　那行。先听我的小燕子叫："一二三四五六七八九十"。

甲　完啦？听蛤蟆的。

乙　你数吧。

甲　"俩五哇！"

这里抓住小燕子和蛤蟆叫唤的特点，进行虚拟的夸张的模仿，用

来组织相声艺术所特有的“包袱”，“学”里有“逗”，“逗”里有“学”，体现了相声的“学”的特色。继续向前发展，就要引入故事情节了。再往下看：

乙 这回咱俩学回乌鸦闹巢。我学老乌鸦。

甲 那行。让你占便宜，我学那小乌鸦。

乙 咱叫唤完了，可都得翻出话来。先听我的：呵——呵——呵——

甲 呵——呵——呵——

乙 我这儿说话哪。我一瞧天亮了，我说：亮啦，亮啦，亮啦！

甲 我这儿说：没哪，没哪，没哪！

乙 亮了，你怎么说没亮哪？不愿意起，假寐子？

甲 是啊，你堵着窝门，我瞧得见吗？

乙 哎，真行。呵——呵——呵——

甲 呵——呵——呵——

乙 我这儿说：走啊，走啊，走啊！

甲 我这儿说：跟着，跟着，跟着！

乙 我走你跟着，这倒丢不了。呵——呵——呵——

甲 呵——呵——呵——

乙 我这儿说：饿啦，饿啦，饿啦！

甲 我这儿说：找哇，找哇，找哇！

乙 这倒不错，饿了就找。呵——呵——呵——

甲 呵——呵——呵——

乙 我这儿找着了，瞧见老太太晾着豆腐哪。我这儿说：豆腐——豆腐——豆腐！

甲 我这儿说：吃啊——吃啊——吃啊。

乙 这倒不错，我找着，你都给吃了。

甲 谁让你当老乌鸦来着呢！

乙 呵——呵——呵——

甲　呵——呵——呵——

乙　我这儿瞧老太太拾砖头砍来了。我说：打来啦，打来啦，打来啦！

甲　我说：跑呵——跑呵——跑呵！

乙　跑啦？

甲　不跑不打上啦！

从这段相声可以看出：

第一，相声的“学”的段子必须模仿，而且是刻意求真的模仿。这里的“学”虽较简单，只是小燕子、蛤蟆、乌鸦的叫唤声，但也必须摹拟得象真的，这是相声的“学”的基础。如同雄伟的高楼大厦的地基，如果学得根本不象，就不成其为“学”了，高楼大厦就会连根动摇。

第二，这种模仿又是虚拟的，常常是抓住某些鲜明的特征进行艺术夸张。小燕子、蛤蟆、乌鸦的叫声本来跟人的说话毫不相干，为什么能把二者联系起来，叫人信服，听起来有滋有味呢？恐怕是特征抓得准，夸张用得巧妙的缘故。演员从生活里提炼出来，又藉观众的切身体验引起共鸣，才产生了这种真真假假、妙趣横生的艺术。

第三，滑稽取笑。相声的“学”必须象真的、象活的，却又不是一本正经，而是与“发乔”、打诨结合起来。传统相声《卖布头》在逼真地摹拟市声的基础上，常常引进一些“节外生枝”的成份。例如：

> 这块士林布又宽又长，还得大高个，还得是三搂粗的大个胖子，一大四大，大脑袋瓜，大屁股蛋儿，大脚巴丫儿，还得两条大粗腿儿呵，肥肥大大的足以够了。

这种吆喝方法在生活里恐怕是不多见的。这段相声最后“攒底”

是一点点让价，最后“去五毛，让五毛”，结果是“白拿去啦”，这显然不是一本正经的买卖，而是一本正经的“包袱”。

由上述分析可以看出：相声的“学”跟“乔”是一脉相承的。夸张点说，相声就是“发乔”的艺术。

上面是就总的特点略作考察，下面进一步再作具体分析。

见于记载的冠以“乔”或者缀以“乔”的伎艺在二十种以上。《武林旧事》卷二“舞队”、“大小全棚傀儡”里有：

乔三教　乔迎酒　乔乐神（马明王）　乔捉蛇　乔学堂
乔宅眷　乔象生　乔师娘　独自乔

《梦粱录》卷一“元宵”条舞队里有：

乔三教　乔迎酒　乔亲事　乔宅眷

《辍耕录》的“院本名目”里有：

乔托孤　乔捉蛇　乔道场　乔唱诺　乔打圣　眼里乔

这些带“乔”的伎艺大致可以分为三类：

杂技类：乔相扑（相扑）　乔筋骨（筋骨）　乔教象（教象）
说唱类：乔像生（像生）　乔卖药（说药）　乔合笙（合笙）
　　乔捉蛇（捕蛇）
戏舞类：乔宅眷（装宅眷）　弄乔影戏（影戏）

下面分类加以说明：

杂技类。以“乔筋骨”为例。《东京梦华录》载：

张臻妙、温奴哥、真个强、没勃脐、小掉刀，筋骨上索杂手伎。

“筋骨”属于杂技里的一种，相当于杂技里的练把式。“乔筋骨”，

估计是杂技里的滑稽表演，主要是由杂技艺人里的丑角来进行的。他们的表演采取了“乔”的方式，练上一两手，确有无所不能，无所不会的样子，其实不过虚晃一刀，以资一笑罢了！

这类来自杂技的表演成份在相声艺术里也有体现，但因后世的相声艺术朝着语言艺术的方向发展，这类成份就越来越少了。象传统段子《大保镖》，据说是相声“撂地”演出时，受了附近练把式场子的影响而编的。但，它练把式跟京剧《打渔杀家》里的那位教师爷差不多，十八般武艺数说一回，其实是“天桥把式——光说不练”，但求滑稽诙谐而已。

戏舞类。以“弄乔影戏”为例。《都城纪胜》的“瓦舍众伎”条记载：

> 凡影戏，乃京师人初以素纸雕簇，后用彩色装皮为之，其话本与讲史书者颇同，大抵真假相半，公忠者雕以正貌，奸邪者与之丑貌，盖亦寓褒贬于市俗之眼戏也。

《梦粱录》卷二十“百戏伎艺”条记载更详细些：

> 更有弄影戏者，元汴京初以素纸雕簇。自后人巧工精，以羊皮雕形，用以彩色妆饰，不致损坏。杭城有贾四郎、王升、王闰卿等，熟于摆布，立讲无差。其话本与讲史书者颇同。大抵真假相半，公忠者雕以正貌，奸邪者刻以丑形，盖亦寓褒贬於于间耳。

《武林旧事》卷二“元夕”条还载有“大影戏”：

> 至节后，渐有大队，如四国朝、傀儡、杵歌之类，日趋於盛，其多至数千百队……或戏於小楼，以人为“大影戏”，儿童喧呼，终夕不绝。

孙楷第《傀儡戏考原》对“大影戏”作了解释：

> 此所谓“大影戏”者，事易明。盖影戏所用影人，本雕羊皮为之，其

状眇小。今以人为之，则遽然长大，异乎世之所谓影戏者。此其所以为"大影戏"也。以人为"大影戏"，犹是影戏。然以人言则真，以影人言则假。且以人为影人，其事较之普通影戏，尤为滑稽幻怪，则"大影戏"岂非"乔影戏"乎？故余疑《梦粱录》所谓"乔影戏"，即《武林旧事》所谓"大影戏"，据其形言谓之"大"，据其质言谓之"乔"。名虽有二，其实一也。

这里从内容到形式把"乔影戏"辨析得十分清楚了。"滑稽幻怪"乃是"乔影戏"之要津。然而，这跟相声艺术有什么关系呢？相声并非戏剧，而是说唱艺术，但为表达的特殊需要，常以"发乔"的方式在一些"学"的段子里摹拟戏剧表演，则近乎"弄乔影戏"了。特别值得一提的是传统段子《拉洋片》，相声演员手巾包头，扮作江湖艺人，其所献的技艺则是近乎"影戏"的所谓"洋片"。什么"看了一片又一片，西湖美景就在上边……"等等，全以"滑稽幻怪"为征。与此相类似的则是"双簧"，前面表演的那位艺人无疑是活的"影戏"了。

当然，更多的相声段子是以"发乔"的方式引进某些戏剧成份。如传统相声《戏剧杂谈》：

甲　吃喝也不同，话剧和电影是真吃真喝。有时候你看电影里吃饭，那都是真吃，一顿饭不定吃几回哪。

乙　怎么？

甲　拍电影麻烦极啦，一个镜头不定拍几次。拍吃饭镜头，饭菜都摆好了，导演一看，齐备了，喊一个："预备，开始。"演员赶紧吃；导演一看表情不对："停住，重吃！"

乙　还得吃？

甲　拍几回就得吃几回，要不怎么电影演员差不多都有胃病哪，那都是吃的。

乙　啊？

甲　可也不一定。

乙　根本不是。

甲　喝酒也是真喝，拿起酒杯来："同志们，祝你们健康，我们再干一杯吧。"（喝酒动作）

乙　唉，真吃真喝。

甲　京戏里也有吃喝场面，一表而过："酒宴摆下！"其实什么也没有，每人一个木头酒杯、木头酒壶，一斟就满啦："请。"（学念曲牌子，边念边做）"告辞了。"

乙　怎么样？

甲　饱啦。

乙　吃什么啦，就饱啦？

甲　什么也没吃就饱啦。

乙　他怎么不真吃哪？

甲　真吃就没意思啦，真来四个菜一个汤？

乙　啊。

甲　来个香酥鸡，来个红烧海参。

乙　啊。

甲　老生把胡子摘下来吃海参。

乙　吃。

甲　吃完啦，嗓子也哑啦！甭唱啦！

乙　……

这类引进戏剧成份的表演，结合相声艺术的特点有了很大发展，但，仔细琢磨起来，仍不难发现"弄乔影戏"的影响。

说唱类。以"乔合生"为例。《都城纪胜》和《梦粱录》都对"合生"作了这样的解释："与起令、随令相似，各占一事。"那么，具体情形又怎么样呢？洪迈《夷坚志》里有记载：

张安国守临川，王宣子解庐陵郡印，解次抚。安国置酒郡斋，招郡士陈汉卿参会。适散乐一伎言学作诗，汉卿语之曰："太守俗呼五马，今日两州使君对席，遂成十马，汝体此意作八句。"妓凝立良久，即高吟曰："同是天边侍从臣，江头相遇转相亲，莹如临汝无瑕玉，暖作庐陵有脚春。五马今自成十马，两人前日压千人，便有飞诏催归去，共作中书秉化钧。"安国为之叹赏竟日，赏以万钱。

张齐贤《洛阳搢绅旧闻记》卷一"少师佯狂"条也有记载：

有谈歌妇人杨苎罗，善合生杂嘲，辩慧有才思，当时罕与比者。少师杨凝式以侄女呼之，盖念其聪俊也。时僧云辨，能俗讲，有文章，敏于应对，若祝祀之辞。随其名位之高下对之，立成千字，皆如宿构，少师尤重之。云辨于长寿寺五月讲，少师诣讲院，与云辨对坐，歌者在侧。忽有大蜘蛛于檐前垂丝而下，正对少师于僧前。云辨笑谓歌者曰："试嘲此蜘蛛，嘲得者，奉绢两匹。"歌者更不待思虑，应声嘲之，意全不离蜘蛛。而嘲成之辞正讽云辨。少师闻之绝倒。久之，大叫曰："和尚！取绢五匹来！"云辨且笑，遂以绢五匹奉之。歌者嘲蜘蛛云："吃得肚鼙撑，寻思绕寺行，空中设罗网，只待杀众生。"盖云辨体肥而肚大故也。

不论是"散乐一伎"，还是"谈歌妇人杨苎罗"，其"指物题咏，应命辄成"之诗句，乃是"滑稽含玩讽者"，恐怕不是"合生"，而属于"乔合生"之类。李啸仓《合生考》引述许多具体事例论述了"乔合生"的含意。他说：

所谓"乔"，有装痴装傻的意味，宋人杂剧以副净色发乔，明人汤舜民《赞教坊勾栏》散套中，曾经谈及副净色搬演时的模样，他说："副净色，腆嘻庞，张怪脸，发乔科，店冷诨，土木形骸与世违。"乔合生的"滑稽含玩讽"，当正是以发乔的姿态来演出的。

这种"滑稽含玩讽"的"指物题咏，应命辄成"的"乔合生"，有点象

酒令、对诗以及对对子之类的文字游戏，在相声里又是大量存在的。如《打油诗》、《对春联》、《打灯谜》、《四字联音》等等都属于这一类。且看传统相声《四字联音》里的一段：

乙　……咱们再改一个：三字同头，三字同旁，要前言搭后语。

甲　先听你的。

乙　我说：三字同头大丈夫，三字同旁江海湖，要闯江海湖，还得大丈夫，不是大丈夫，怎闯江海湖？

甲　好。

乙　听你的。

甲　我说：三字同头常當當……

乙　嘿，全是上宝盖。三字同旁呢？

甲　吃、喝、唱。

乙　前言搭后语？

甲　皆因我吃、喝、唱，所以才常當當，若不是吃、喝、唱，干吗我常當當？

乙　我哪知道啊。（对丙）该你说。

丙　我说，这个这个这个……（苦思）

乙　怎这么麻烦啊？

丙　我说，三字同头疮、疥、疔……

乙　瞰，全是病偏楂（读上声）儿。三字同旁！

丙　唉、哟、哼。皆因我长了疮、疥、疔，所以我才唉、哟、哼，我若不长疮、疥、疔，干吗我唉……哟……哼……

乙　行啦，行啦！

这是一段三人表演的"群活"，就其表现方式来说，跟"合生"的"起令随令，各占一事"是完全一样的。不过，相声艺术依其独特的艺术规律，更朝着滑稽诙谐的方向发展。如《对春联》：

乙　我出个上联。

甲　我对个下联。

乙　比如我说"上"。

甲　我对"下"，有上就有下嘛！

乙　我说"天"。

甲　我对"地"。"天对地，雨对风，大陆对长空。雷隐隐，雾蒙蒙，开市大吉，万事亨通。"

乙　"言"。

甲　我对"醋"。（"甲"把"言"误为"盐"了）

乙　醋？

甲　啊！油盐酱醋，五味调和，你那是咸的，我这是酸的。

乙　"好"。

甲　我对"歹"，好好歹歹，分得清楚。

乙　"事"。

甲　我对"炮"。（"甲"把"事"误为"士"了）

乙　"炮"？那对得上吗！

甲　你支士，我拨炮，你跳马，我出车。

乙　咱们这儿下象棋来啦？

甲　连句有什么呀！

乙　我这五个字凑在一块是个对了的上联："上天言好事。"

甲　那我给你对"回宫降吉祥"。

乙　你等等。你刚才不是这么对的。我说"上"。

甲　我对"下"。

乙　我说"天"。

甲　我对"地"。

乙　我说"言"。

甲　我对"醋"。

乙　我说"好"。

甲　我对"歹"。

乙　我说"事"。

甲　我对"炮"。

乙　我这是"上天言好事"。

甲　我这是"下地醋歹炮"。

乙　你这当什么讲啊？

甲　谁叫你不一块说啦。你要说"上天言好事"，我当然给你对"回宫降吉祥"。你一个字一个字往外蹦，我可不给你对"下地醋歹炮"吗？

显然，这里的"起令随令，各占一事"，虽有"滑稽含玩讽"的意味，但，更重于语言趣味，近乎语言文字游戏。

第三章　相声的“逗”和“参军”

滑稽幽默是相声区别于其他曲艺形式的重要艺术特征。这一特征经常是通过“逗”的形式来体现的。相声艺人常说：“逗”就是“抓哏逗趣”。既要“逗趣”，就不是只凭一个演员可以办得到的，两个或两个以上的演员对口逗趣就成了相声的“逗”的主要形式。追溯“逗”的起源，人们很自然地发现：唐代“参军戏”里的“参军”和“苍鹘”与现代相声里的“逗哏”和“捧哏”有惊人的相似之处，因而很多戏曲史家认为：相声是由“参军戏”发展而来的。

诚然，相声和“参军戏”有明显的渊源关系，但，作为一种表演艺术，“逗”在古代“俳优”的谲谏、讽喻、俳谐里就有了。“俳优”的“逗”多是在演员和他所逗的对象之间进行的，有时也在演出故事里跳出跳进，或者采取对口的形式，因此，我们可以把古代“俳优”的俳谐看作是相声的“逗”的早期形式。

“参军戏”是古代“俳优”活动的直接发展，南北朝时期“参军戏”还保存着演员和戏弄对象同时出现的痕迹。盛行于唐代的“参军戏”，主要形式已是“参军”和“苍鹘”二人，一正一副，一黠一愚，互相问答，戏谑逗趣。这时的“逗”不仅是说，而且有唱，有击扑等动作，甚至有片断的戏剧表演，与现代相声的捧逗关系毫无二致，所以我们说“参军戏”是“逗”的完成形式。

“参军”和“苍鹘”进入宋金杂剧、院本，其职能仍然是“发乔”

和打诨，实质上还是"逗"，致使宋杂剧形成"全以故事，务在滑稽"的喜剧风格，"参军"等进入杂剧、院本，是"逗"的一大发展，表现为由对口扩大为"群活"，戏剧成份加重。又吸收了宋代瓦肆伎艺的一些成份，节目内容和表演手段更加丰富，服务对象也更加广泛。这种"逗"的形式类似近代北京天桥的"滑稽二簧"，为《黄鹤楼》之类的相声段子的发展奠定了基础。

一 "俳优"——"逗"的早期形式

在我国几千年艺术历史的长河里，滑稽诙谐蔚为传统，其中的"俳优"更是历来为人们所瞩目。但，以往论及"俳优"，多偏重于戏剧起源方面的考证，而对"俳优"与说唱艺术的渊源关系则探索得很不够。这并不表明这方面无可探索，相反地，正说明这方面工作更有其重要性和迫切性。这里试图来探索一下"俳优"和相声的"逗"的关系。

古代的"俳优"是什么呢？

《说文解字》："俳，戏也。""优，饶也；一曰倡也。"段玉裁注："以其戏言之，谓之俳；以其音乐言之，谓之倡，亦谓之优，其实一物也。"这里的意思很清楚，"俳优"是指从事演出活动的艺人。那么，他们的演出活动有些什么特征呢？颜师古注《急就篇》作了解释："俳，谓优之亵狎者也。"话虽简单，却一语点出"俳优"的滑稽诙谐的特征。后世一些论及"俳优"的著述，多本此义推而衍之。王国维《宋元戏曲考》说：

> 要之巫与优之别：巫以乐神，而优以乐人；巫以歌舞为主，而优以调谑为主；巫以女为之，优以男为之。

又在《曲律·杂论》里说：

> 古之优人，第以谐谑滑稽，供人主喜笑，未有并曲白而歌舞登场，如今日之戏子者。

周贻白《中国戏剧史长编》里的阐述则更进一步：

> 俳倡既分作两种解释，在优言之虽为一物，但优之本身亦一名词，冠似俳、倡，似当分作司唱之优与司戏之优。若以今日戏剧熟套来分别，俳，便是科诨；倡，便是歌唱。

尽管"俳"、"优"、"倡"的界说不甚清晰，间或互相混用，但，单说"俳优"，则以"滑稽诺谑"、"科诨"为特征。他们以俳谐为主，兼及歌舞、百戏、音乐，经常献艺于宫廷，地位都很低下。

"俳优"的起源，据冯沅君《古优解》论断，可能与古代的"巫"有关系，但，尚缺详实材料证明。

刘向《列女传·孽嬖传》记载，夏桀时代就有了倡优：

> 桀……收倡优侏儒之徒，能为奇伟之戏者，聚于穹，造烂漫之乐。

这一记载是否可信，也还值得进一步研究。见于先秦史料记载的，在春秋战国时期，"俳优"在各国宫廷已经普遍存在了。《礼记》里有"及优侏儒，优杂子女"之说。《国语·郑语》有"侏儒、戚施，实御在侧"的记载。韦昭注："侏儒、戚施皆优笑之人。"但，古代有关"俳优"活动的记述多是零星片断的。《左传》襄公二十八年有一段记载：

> 陈氏、鲍氏之圉人为优。庆氏之马善惊，士皆释甲束马而饮酒，且观优，至于鱼里。

杜预注："优为俳优。"这段记载告诉我们，当时观看"俳优"表演

的并非帝王将相，而是普通士兵；"俳优"表演的地方也不是宫廷，而是叫做"鱼里"的地方。可见，"俳优"活动是相当发展的了。

"俳优"活动鲜见于史书，显然是因为其地位卑下。古代"俳优"常与"侏儒狎徒"相提并列，被斥之为"俳优鄙艺，污辱视听"。《国语·齐语》记载管子回答齐桓公的问话时说：

> 昔吾先君襄公，筑台以为高位，田狩毕弋，不听国政……优笑在前，贤材在后，是以国家不日行，不月长。

《国语·越语》载：

> 今吴王淫于乐，而忘其百姓，乱民功，逆天时，信谗、喜优、憎辅、远弼。

《管子·立政九败解》载：

> 且奸人在上，则壅遏贤者而不进也。然则国适有患，则优倡侏儒起而议国事矣，是敺国而损之也。

《韩非子·外储说左下》记载南宫敬子和颜涿聚对话里说："与优侏儒断事，是以遇贼。"

这些奇谈怪论简直把"俳优"看成亡国败事的"孽种"了。更有甚者，则是《谷梁传》的一段记载：

> 定公会齐侯于夹谷。会罢，齐人使优施舞於鲁君之幕下。孔子曰："笑君者罪当死！"使司马行法焉。首足异门而出。

这里说的是有名的"夹谷大会"，《左传》、《公羊传》、《国语》等书都有类似的记载。虽然没说清楚优施究竟干了些什么，但也不难断出：除了"舞於鲁君之幕下"以外，恐怕还说了些话，被看作是嗤笑鲁君的大逆不道的行为，所以孔子一声令下，就砍了头，

而且"首足异门而出"，何等残酷呵！作为供帝王和贵族娱乐的奴隶的"俳优"，虽然出入于宫廷府第，献技于"大雅之堂"，但，在帝王和贵族眼里不过是供取乐的工具罢了。因此，关于"俳优"记载有如凤毛麟角是完全可以理解的。

任半塘《唐戏弄》按照内容把"优"的活动分为"优谏"、"优笑"、"优戏"三类。古籍里有关"俳优"的记载以"优谏"居多，并不表明"优戏"、"优笑"在实际生活里少。那些秉笔记录的人之所以热衷于"优谏"，无非是为彰扬封建统治阶级的"圣明贤达，从谏如流"，却为我们探索相声艺术的源流提供了宝贵的艺术史料。

最早记述"俳优"活动详细情形的，当推司马迁的《史记·滑稽列传》。连同后人褚少孙所补述的，这篇列传记载了优孟、优旃、郭舍人三位艺人的活动。且看优孟谏阻楚庄王的故事：

> 优孟，故楚之乐人也。长八尺。多辩，常以谈笑讽谏。楚庄王之时，有所爱马，衣以文绣，置之华屋之下，席以露床，啖以枣脯。马病肥死，使群臣丧之，欲以棺椁大夫礼葬之。左右争之，以为不可。王下令曰："有敢以马谏者，罪至死！"优孟闻之，入殿门，仰天大哭。王惊而问其故。优孟曰："马者，王之所爱也，以楚国堂堂之大，何求不得，而以大夫礼葬之。薄。请以人君礼葬之。"王曰："何如？"对曰："臣请以雕玉为棺，文梓为椁，楩、枫、豫章为题凑，发甲卒为穿圹，老弱负土，齐、赵陪位于前，韩、魏翼卫其后，庙食太牢，奉以万户之邑。诸侯闻之，皆知大王贱人而贵马也。"王曰："寡人之过一至此乎！为之奈何？"优孟曰："请为大王六畜葬之。以垄灶为椁，铜历为棺，赍以姜枣，荐以木兰，祭以粮稻，衣以火光，葬之於人腹肠。"於是王乃使以马属太官，无令天下久闻也。

关于优孟等人的"优谏"活动，有些不同的看法。有一种看法认为：优孟所进行的不是"优谏"，而是宫廷演出活动。因此，把它

看作戏剧的胚胎或萌芽，当做早期的戏剧演出活动。但，也有另一种看法，认为优孟跟宫廷弄臣似的，劝谏国君，不过方式比较特殊，象说笑话，通过滑稽取笑达到预期的目的。虽然还不是演出活动，却与相声艺术有明显的类似之处。

除此之外，后来陆续还有一些"俳优"活动的记载，略举数端：

《蜀书·许慈传》：先主定蜀……（许）慈、（胡）潜并为博士……值庶事草创，动多疑义，慈、潜更相克伐，谤讟忿争，形於声色……先主愍其若斯，群僚大会，使倡家假为二子之容，效其讼阋之状，酒酣乐作，以为嬉戏，初以辞义相难，终以刀杖相屈，用感切之。

《三国志·魏志》卷二十一注引《吴质别传》云：

质黄初五年朝京师，诏上将军及特进以下皆会质所。大官给供具。酒酣，质欲尽欢，时上将军曹真性肥，中领军朱铄性瘦，质召优，使说肥瘦。

这些记载虽然不象《史记·滑稽列传》那么详实，但也可以进一步看到"俳优"与相声渊源关系的蛛丝马迹：

第一，它不是"优谏"，而是以"匡正"、"尽欢"、"嬉戏"为目的的"优笑"、"优戏"。

第二，它跟"优谏"的表现形式一样，带有见景生情，诙谑取笑的色采，远不是正式的戏剧演出活动。这一点跟后世相声之"现挂"——即兴抓哏——是十分相似的。

第三，《蜀书·许慈传》明确记载"使娼家为二子之容"，不多不少，恰恰两个，可见，当时"俳优"表演是以二人或二人为主，联系到后世的"参军戏"乃至相声，是颇耐人寻味的。

上面说的还是一些就事论事的情形，那么，从总体看，“俳优”和相声艺术又有哪些相似之处呢？下面从两方面来分析：

一方面，寓庄于谐。

作为一种艺术活动，“俳优”能在相当长的历史时期内存在，具有强大的艺术生命力，并给后世艺术留下深远的影响，其奥秘即在于此。它在当时的社会生活里起作用，从它力所能及的方面推动着社会的发展。“优谏”在这方面特别明显。“谈笑讽谏”，“善为笑言，然合於大道”。优孟直言讽谏楚庄王“重马轻人”，那是何等的胆略呵！“智高人胆大”。他们又那么巧妙地以说笑方式，为民请命，解民倒悬，更是难能可贵的。

刘向《新序·刺奢》里有周代优莫讽世的记载：

> 赵襄子饮酒，五日五夜不废酒。谓侍者曰：“我诚邦士也！夫饮酒五日五夜矣，而殊不病。”优莫曰：“君勉之！不及纣二日耳；纣七日七夜，今君五日。”襄子惧，谓优莫曰：“然则吾亡乎？”优莫曰：“不亡。”襄子曰：“不及纣二日耳，不亡何待？”优莫曰：“桀、纣之亡也，遇汤、武。今天下尽桀也，而君纣也，桀、纣并世，焉能相亡？然亦殆矣！”

这不正是刘勰《文心雕龙·谐隐》说的“谲辞饰说，抑止昏暴”吗？秦代优旃在暴政之下，敢以戏言使淋雨的士兵“得半相代”，并冒生命的危险阻止秦始皇扩大苑囿，阻止秦二世漆城，也是通过“寓庄于谐”的方式进行的。也就是马令在《南唐书》里论“谈谐”所说的：“顺其所好，攻其所蔽。”杨维桢《优戏录序》对优旃等人评价是很高的：

> 观优之寓於讽者，如漆城、瓦衣、两税之类，皆一言之微，有回天倒日之力，而勿烦乎牵裾伏蒲之敕也。

这里虽然称颂优有“回天倒日之力”，却又与宫廷里“牵裾伏蒲”

之类的丑态相提并论，那是远远不够的。从社会意义看，优的“回天倒日之力”确有“谈笑间，强虏灰飞烟灭”的豪情与气概。优所以能够如此，归根结底，是因为顺应了历史潮流，反映了人民群众的愿望。

即使象郭舍人，虽然说是“发言陈辞虽不合于大道，然令人主和悦”，似乎仅仅是滑稽取笑的“优笑”，但从《史记》里记载的他从事的活动来看，仍然不失为“谈言微中，亦可以解纷”的讽谏活动，也还是寓庄于谐，通过说笑的方式，为别人解决某些困难。

作为一种优秀的传统，寓庄于谐在艺术发展历史中一直贯穿下来。相声也是以这种方式服务于社会发展，发挥着巨大的战斗作用。寓庄于谐，构成相声艺术的重要特征。许多优秀的相声段子，包括传统的和新编的，都是通过酣畅的笑声，进行嘲讽和匡正，形成庄与谐，严肃的思想内容和幽默的表现形式的和谐一致。内容是为人民代言，形式又为人民所喜闻乐见，因而富于人民性。

过去有一种看法，把讽刺分为“社会嘲讽”和“政治讽刺”，认为“相声至多为社会嘲讽，绝不作政治讽刺”，并且以此为据，否定相声艺术和唐代“参军戏”的历史渊源关系，更甭说古代的“俳优”了。姑且不论“社会嘲讽”和“政治讽刺”这种分类是否科学，仅以相声艺术“绝不能作政治讽刺”的观点来说，本身就是对相声艺术的误解，是完全站不住脚的。相声艺术具有政治讽刺的现实主义传统，早为大量无可辩驳的事实所证实，是人所公认的。现存最早的一段相声是清同治年间“穷不怕”的《字象》。且看其中的一段：

乙　（写个“一”字）“一”字象擀面棍儿。

甲 做什么官？

乙 巡按。擀面棍儿不是在面板上吗？这儿擀擀，那儿擀擀。哪儿厚擀哪儿，在案板上来回“寻”。

甲 因为什么丢官罢职？

乙 因为他心慈面软。心慈不能掌权，面软吃不了抻条面啦！

甲 （写个“二”字）

乙 “二”字象什么？

甲 象个筷子。

乙 您这筷子是白的。

甲 啊，象牙的。

乙 人家筷子一边长，你这筷子怎么一长一短呢？

甲 我这……我夹红煤球来着。

乙 啊？使象牙筷子夹红煤球？

甲 要不它怎么烧了一块呢？

乙 做过什么官？

甲 做过净盘大将军。

乙 为什么丢官罢职？

甲 因为它好搂！

这里通过“一字，一象，一升，一降”的滑稽取笑的方式，讽刺矛头直指权高势大的“将军”，直指“将军”所代表的反动统治阶级，难道不是地地道道的政治讽刺吗？这种讽刺与古代“俳优”对昏君的讽刺性质上并无不同；就其鲜明程度而言，恐怕是有过之而无不及哩！

如果说，《字象》里对于“将军”的讽刺还嫌笼统，那么脍炙人口的传统段子《改行》对于皇帝的嘲讽，则是十分具体形象的了。看其中的一段：

甲　光绪三十四年，皇上死啦。

乙　死啦就死啦吧。

甲　唉，那年头儿要是这么说，你就有欺君之罪。

乙　那说什么呀？

甲　你得说皇上驾崩啦！

乙　什么叫驾崩啊？

甲　驾崩……大概就是架出去把他崩喽！（枪毙的意思）

乙　不对吧，大概是个好的形容词。

甲　啊，对啦。

乙　皇上死了与艺人有什么关系？

甲　国服哇。

乙　噢，断国孝？

甲　天下不准见红的，人人都得挂孝。男人不准剃头，女人不准穿红衣服，不准搽红粉，连头绳儿都得换蓝的。

乙　那干嘛呀？

甲　表示挂孝。

乙　嗬！

甲　那年头儿连卖菜的都受限制。

乙　卖菜卖什么限制啊？

甲　卖油菜、白菜、扁豆、黄瓜行；卖红萝卜不行。

乙　那有什么关系？

甲　红东西不准见。

乙　那是天然长的。

甲　你要卖也行啊，得做蓝套儿把它套起来。

乙　嗬！

甲　那年头儿吃椒辣就有青的。

乙　红的哪？

甲　见不着，谁家种了椒辣一看是红的，赶紧摘下来，埋了。

乙　怎么不卖呀？

甲　不够套儿钱！简直这么说吧，那年头儿连酒糟鼻子、赤红脸儿都不能出门儿。

乙　那天生长的他也管？

甲　啊，我大爷就是酒糟鼻子，出去买东西去啦，看街的过来，"啪"！就给一鞭子："你怎么回事？"

乙　打完人还问怎么回事？

甲　"我没事呀……""你不知道国服吗？""我知道，我没剃头哇。""没问你那个，你这鼻子怎么回事？""鼻子红点儿，天生长的，不是我捏的。""这色就不能出门儿。""不行啊！我们家里没有人买东西啊！""你要出来也行啊，把鼻子染蓝了！"

乙　染鼻子？

甲　那怎么染哪？把脸弄蓝了那更不敢出去啦。

乙　怎么？

甲　成窦尔墩啦！

"皇上"在封建社会里有至高无上的"权威"，自命为"天之骄子"嘛！然而，到了相声演员嘴里却被贬到地下，成为嬉笑怒骂的对象，这是多么痛快淋漓的政治讽刺啊！

如果说，《改行》对于皇帝的讽刺是在封建帝制垮台以后，未免有"昨日黄花"之感，那么，尽人皆知的相声《牙粉袋》则是针对社会生活现实，紧密配合了风起云涌的抗日斗争。

甲　现在是第四次"强化治安"（按，指日本帝国主义侵华时期推行的掠夺镇压人民的反动措施）了！

乙　"强化治安"是怎么回事？

甲　物价落钱啊！原来洋面（按，指面粉）卖五块钱一袋……

乙　那现在哪？

甲　四块八啦！再过两天也许落到四块，到五次"强化治安"也许落到

三块一袋；到了六次“强化治安”，就能落到两块一袋。

乙　能够吗？

甲　不过袋小点儿！

乙　四十斤一袋？

甲　到不了！

乙　三十斤一袋？

甲　不到！

乙　那么多大袋哪？

甲　也就是跟牙粉袋似的。

这个相声段子反映现实生活之迅速，政治讽刺之鲜明，一目了然，毋庸赘述。演员因此身受迫害，不更足以说明问题吗？

仅此数端，足以说明，相声艺术继承了古代“俳优”以寓庄于谐的独特方式来反映社会生活的传统，从而获得传宗接代，历久不衰的艺术生命力，而葆其艺术青春。

另方面，表现手法。

第一，“包袱”式的手法。

“俳优”的“滑稽多辩”、“善为笑言”所采取的艺术手法是什么呢？从一些零星片断的记载来看，跟相声艺术的“包袱”是十分类似的。优孟劝楚庄王以六畜葬马，用的就是说“隐”。说“隐”，如同打哑谜，猜谜语。什么“铜历为棺，赍以姜枣，荐以木兰，祭以粮稻，衣以火光，葬之于腹肠”，故意说得天花乱坠，使人眼花缭乱，其实就是一吃了之。这个“谜”事先就泄了“底”，揣其本意，似在语言趣味上发谑，跟相声里边说边“刨”的“包袱”颇为相似。这故事的前半段更值得注意。优孟“入殿门，大哭”，把人抛向五里雾中，恰恰是“出乎意料之外”。接下去表述故事按楚庄

王的意思“顺竿爬”，夸张一层胜过一层，说到“庙食太牢奉以万户之邑”，终于达到“铺平垫稳”了，于是“图穷匕首见”，话锋一转：“诸侯闻之，皆知大王贱人而贵马也！”一语泄“底”，恰似抖落“包袱”，又是“在乎情理之中”。虽然不象“三翻四抖”的“包袱”那么完整，也不失为一铺一抖的小“包袱”。类似这样的艺术手法，在相声段子里俯拾皆是。如传统段子《窝头论》里的“垫话”，也是说得热闹非常，谜底揭开，却是普普通通的窝头，令人不禁哑然失笑。又如《牵牛记》的开头：

甲　鄙人有一事不明，要在您台前领教一二，不知肯赐教否？

乙　嘿，说着说着“拽”上啦，有话请讲当面，何言领教二字。

甲　小弟今日郊游，行在公路之上，偶见一物，头如麦斗，尾似垂鞭，额生二角，足分八瓣，套车耕地，性情缓慢，其色黄，其毛短，其肉肥，其味鲜，或蒸，或炖，或烤，或涮，取肥瘦而爆之，其滋味特美，此何物也？

乙　此乃黄牛也。

甲　想不到您连黄牛都知道。

乙　这有什么新鲜的，牛谁没见过呀。

这个“包袱”也不着意于深埋谜底，而在语言趣味上发噱。

类似“铺平垫稳”、“三翻四抖”之类构成“包袱”的艺术手法在记述“俳优”活动的优语里常常可以发现。如《韩非子·难二》记载齐优人语：

齐桓公之时，晋客至，有司请礼，桓公曰“告仲父”者三。而优笑曰：“易哉为君！一曰仲父，二曰仲父。”桓公曰：“吾闻君人者劳于索人，佚于使人。吾得仲父已难矣！得仲父之后，何为不易乎哉！”

这同相声艺术常用的"三翻四抖"的手法如出一辙。

第二，高度夸张的语言。

夸张，作为传统的修辞手段古已有之。如同盖房子的砖瓦，它是构筑各种体裁的艺术形象常用的"建筑材料"，几乎没有一种体裁是不用夸张的。但，修辞手段的运用跟艺术形式的风格特点有关。比如夸张，在喜剧一类的艺术形式里用得较为频繁广泛。"俳优"的滑稽诙谐经常借助于语言的高度夸张。它把生活里那些丑恶、谬误置于语言夸张的"放大镜"之下，成倍地加以扩大，再现于人们面前，发人深省，引人惕厉。前面说的优孟按楚庄王的意思"顺竿爬"，就是以夸张代替脚步向上爬，运用"爬得越高，摔得越重"的原理，不断放大语言夸张的倍数，暴露得越彻底，揭露得也越深刻。离开语言的高度夸张，简直是无法想象的。读了这个故事，不禁又联想到相声艺术。象传统段子《顺情说好话》，用的就是类似的表现手法。且看这段相声的"底"：

甲　您高寿啦？

乙　我五十五了。

甲　好哇，不象五十多岁的。

乙　我象多大岁数的？

甲　象四十多岁的。跟前几个少爷？

乙　我有六个儿子。

甲　好哇！一个儿子一天给你两块钱，一天就十二块钱，好哇！

乙　好什么呀，死了五个啦！

甲　好哇！

乙　还好哪？六个儿子剩一个了，还好哪？

甲　你不懂呀！常言说得好："好儿不用多，一个顶十个。"

乙　咳！这一个儿子也没落住。

甲　怎么没落住啊？

乙　前些日子我们家里着火啦，烧在里头啦！

甲　好哇！这您过得更旺盛啦！

乙　还好哪？我们都家败人亡啦！

甲　好啊，那您就干净啦！

乙　象话吗？

这也是"顺竿爬"，语言夸张如螺旋式上升，臻于顶端，然后一语"搬底"。从这个意义上说，不正是"优孟衣冠"之类的艺术手法的发扬光大吗？

第三，维妙维肖的摹拟。

优孟的故事里有个绝妙的情节，就是为了引动楚庄王思念贤臣之情，这位富有才能的艺人"为孙叔敖衣冠，抵掌言语"，苦练揣摩达一年之久，摹拟达到酷似的境界，竟使"庄王大惊，以为孙叔敖复生也"，乃至"欲以为相"。清焦循在《剧说》里曾这样评论这个故事：

然则优之为技也，善肖人之形容，动人之欢笑，与今无异耳。

联系到今天的相声艺术，完全有理由再说一遍："与今无异耳。"相声艺人常说的"象不象，三分样"，包含着两层意思：

一方面，如果要学，就应该象"学像生"那样，学起来象真的、象活的。不学则已，一学惊四座，有如"鲜桃一口"，达到优孟那种"善肖人之形容，动人之欢笑"的境界，给人以美感，给人以艺术享受。

另方面，又要根据相声艺术的特点，为了滑稽诙谐，在学得象真的前提之下，巧妙地掺进一些"歪"的成份。如《学英语》里故意说得象英语似的，其实却是："碗比碟子深，盆比碗深，缸比

盆深，缸最深，碟子最浅”，就是插斜打诨，滑稽取笑。

第四，辅以形体动作。

“俳优”以“滑稽多辩”为特长，类似相声艺术的“以说为主”。但，他们毕竟是艺人，而不是宫廷弄臣，即使是在生活里，也“三句话不离本行”，伴之以动手动脚的形体动作。优孟“入殿门，仰天大哭”的动作就是把生活当做舞台，进入角色，作为“滑稽多辩”的重要补充。古代“俳优”里不乏“侏儒”，固然与社会地位卑下有关，但也是为了利用形体滑稽取笑。据记载，优旃就是身材矮小的“侏儒”。中外古今都有这样的事例，把貌不压人的矮个子推上舞台，利用形体之“怪”吸引人们的注意力，或者利用高矮之间的差别来达到滑稽取笑的目的。

相声演员里虽然不再有“侏儒”，但，利用形象之“怪”夺取观众，则是旧相声的重要手段之一。清代同、光间“八大怪”里的相声艺人几乎都有怪相。至于利用形体动作抓哏取笑，更是司空见惯的事。过去相声艺人用扇子打头，利用生理缺陷抓哏取笑，固然属于不宜提倡之恶习，但，从它所出现的特定历史条件来看，不正是“侏儒”式的手法借尸还魂吗！如前所说，有人探索“相声”一词的来源，把它解释为“相貌”之“相”，“声音”之“声”，也反映了对表情动作的重视。

总结上述，可以得出这样的认识：尽管史料贫乏，更早于“俳优”的艺术形式不可考，但，把相声艺术的可溯之源追溯到“俳优”，则是无可置疑的。

二 “参军”——“逗”的完成形式

相声的表演有“单口”、“对口”和“群活”之分。艺人有个说

法：一个人叫做“说”（“单口”、“单春”），两个人叫做“逗”（“对口”、“双春”），三个人或者三个人以上叫做“凑”（“群活”）。

现在最常见的是“对口”。作为相声艺术的主要形式的对口相声是在一“逗”一“捧”（“捧”又称为“量”）之间进行的。无“逗”即无所谓“捧”；无“捧”也即无所谓“逗”，二者是相互依存的。“逗哏”和“捧哏”两人，有时作一宾一主，一智一愚，你问我答，相映成趣，造成诙谐幽默的喜剧效果。传统相声《论捧逗》生动地描绘了捧、逗之间互为条件、主从帮衬的辩证关系。无独有偶，从古代“俳优”发展而来的“参军戏”也是“参军”和“苍鹘”之间一捧一逗，问答见义，跟现代相声的捧、逗关系几乎一模一样。因此，“参军戏”和相声艺术之间的渊源关系早就引起许多文学史和戏剧史研究工作者的注意，在许多著作里都予以肯定。兹略举数端：

吴晓铃《略谈相声的创作问题》：由古代“参军戏”发展、衍变出来的相声，是中国讽刺文学的一种，它是具有优良传统、悠久历史的喜剧风格的民族艺术形式。

杨荫深《俗文学概论》说到相声的渊源：那确是很古很古的，要比戏剧发生得还早。唐代有所谓“弄参军”的，就是与相声很相似。

董每戡《说“丑”·相声》：发展完成为戏剧，参军戏的固有成份没有灭没，参军和苍鹘两个角色，变名而存在于戏剧中。而我的看法：参军戏还另行单独存在，及今仍保留其遗迹，那便是杂耍类的相声。这个臆断，自然不能保证绝对正确，由它的形式和内容上来看，不无百分之九十的相近似。

黄芝冈《论花旦与丑的改造》：副净在古时叫参军，在戏里是被人拿磕瓜打的。恰同于今日唱对口相声的挨扇柄敲头的那一位。

林庚《中国文学简史》：参军戏……就现存的唐以来的记载看来，

情形颇象今天的对口相声。演时以参军为主要角色，而以苍鹘为其配角。

人们众口一辞地肯定“参军戏”和相声艺术之间的渊源关系，是十分耐人寻味的。

这种关系具体表现在三方面：

第一，从“参军戏”的起源来看。

关于“参军戏”的起源，经常引用的史料有如下几条：

《乐府杂录》：开元中，黄幡绰、张野狐弄参军，始自后汉馆陶令石耽。耽有赃犯，和帝惜其才，免罪。每宴乐，即令衣白夹衫，命优伶戏弄辱之，经年乃放，后为参军，误也。开元中，有李仙鹤善此戏，明皇特授韶州同正参军，以食其禄。是以陆鸿渐撰词云“韶州参军”，盖由此也。

《太平御览》引《赵书》：石勒参军周延，为馆陶令，断官绢数百匹，下狱，以八议宥之。后每大会，使俳优著介帻，黄绢单衣。优问：“汝为何官？在我辈中！”曰：“我本为馆陶令。”斗数单衣，曰：“正坐取是，故入汝辈中。”以为笑。

上述几种说法出入颇大，多数人倾向于《赵书》的说法。

“弄参军”显然是从古代“俳优”发展而来的。《艺文类聚》引后汉李尤《平乐观赋》有“侏儒巨人，戏谑为偶”的记载，可见对口逗趣的表演活动早在汉代就相当流行了。至于“俳优”戏谑赃官的表演，《北齐书·尉景传》里有记载：

（尉景）转冀州刺史，又大纳贿。发夫猎，死者三百人。库狄干与景在神武坐，请作御史中尉。神武曰：“何意下求卑官？”干曰：“欲捉尉景！”神武大笑，令优者石董桶戏之。董桶剥景衣，曰：“公剥百姓，董桶何为不剥公？”神武诫景曰：“可以无贪也。”

尉景是北齐高祖的姐夫，以勋戚常被委重，而不能忘怀财利，高祖虽然“每兼责之”，但，尉景仍不悔悟，以致引起众怒。又碍于亲戚关系，高祖叫“俳优”当众戏弄一次，以示劝戒。石董桶，又做石动筩，是北齐高祖时的著名“俳优”。有关他的记载颇多，前面已经引过一些了。上面的例子与馆陶令石耽的情形类似，只不过是和帝惜才而高祖惜亲罢了。令“俳优”戏弄人的情形如此相似，可能是社会上有此风气，相沿成习。石耽、周延、尉景等人为官，犯了错误，就置于人前作取笑对象，叫“俳优”加以戏弄。虽然是进入角色的演出活动，却又固定为“参军”、“苍鹘”两个角色，保持着一逗一捧的形式。尤其值得注意的是，它的表演有“戏内”、“戏外”结合的现象，一会儿跳出故事之外，一会儿又回到故事中来，显然是说唱艺术“似戏非戏”的痕迹。另方面，“参军戏”的内容也是古代“俳优”的滑稽嘲讽传统的继承和发展。《赵书》记载戏弄周延的那个“俳优”见景生情，故意揭人之短，进行嘲讽；受戏弄的周延呢，几句忏悔的话也非出自真心实意，而是故意装傻充愣，插科打诨，以资笑端。

“参军戏”如同历史上的许多艺术形式一样，象是长途运输线上继往开来的一站。它从古代说唱艺术“俳优”那里吸取营养，又给后世的相声及其他艺术形式以重大影响。这种不同艺术形式之间的取长补短，相得益彰，乃是艺术史上常见的事例。上面提到的“参军戏”里的“戏内戏外”，“似戏非戏”的成份，京戏里就不少。如《法门寺》里的贾桂，《打渔杀家》里的教师爷，他们常常跳出情节之外，加入见景生情的插科打诨，甚至直接向观众说话，进行交流。这种“戏内戏外”、“似戏非戏”的表演方式，从古代“俳优”发端，源远流长，在相声“柳活”里也是经常可以见到的。如《捉放曹》的“底”：

甲　这点什么词儿？

乙　“下边站的可是刺客曹操？……见了本县因何不跪？”

甲　哎，行啦：“下边站的可是刺客曹操？”

乙　“既知我名，何必多问？”

甲　“见了本县因何不跪？”

乙　“呀呸！”

甲　唉。

乙　“上跪天子，下跪父母，岂肯跪你这小小的县令！”

甲　“哈哈……（用小花脸念法）嫌我官儿小，看不起我，来哪。”

乙　“有！”

甲　把他枪毙！

上面说的周延那种并非真心实意的忏悔，故意装憨作傻，以资笑端，乃是“参军戏”里常见的“弄痴之戏”。它与相声艺术的“自嘲”的艺术手法是十分类似的。请看《戏剧杂谈》里的一段：

甲　我要唱花旦还行。

乙　瞅，你够条件儿？

甲　唉，不过现在看着还差点儿。

乙　怎么？

甲　我没化装，也没穿戏装，看着还不是那么特别美，可是也不错啦。

乙　谁说的？

甲　你看我摆一姿势，（做一花旦造型）你看，象不象张君秋？

乙　谁？

甲　君秋。

乙　我看你不象君秋。

甲　有点儿象素秋？

乙　象泥鳅！

甲　象泥鳅干什么？扮出来就漂亮啦，你看我这个头儿不高不矮中等身材，小腰儿多窈窕。

乙　还窈窕哪？

甲　面形都合乎标准条件儿。

乙　什么条件儿？

甲　唱花旦非得这样儿不可：长方脸儿，尖下巴颏儿，高鼻梁儿……

乙　大眼睛。

甲　我就眼睛小点儿！

这个"包袱"用的就是"自嘲"的手法，前面"铺平垫稳"，为的最后这一问一答。乙的一问，恰恰是故意揭人之短；"甲"的一答，又何尝不是装傻充愣、插科打诨，以资笑端呢？

从"参军戏"成形起，就以"参军"和"苍鹘"二人的一问一答，一谈一笑为表现形式。一千年后出现的相声艺术却又是一逗一捧，一谈一笑，其相似的程度是何等惊人呵！

第二，从"参军戏"的内容来看。

"参军戏"虽然在唐、五代盛极一时，但，文字记载的脚本惜已荡然无存。只能从王国维《宋元戏曲考》所附《优语录》里略窥端倪。从内容分析，象《系囚出魃》、《假官之长》、《三教论衡》、《病状内黄》、《徐杨合演》、《掠地皮》、《侯侍中来》等是比较可靠的。当然，这在当时的"参军戏"里不过是九牛一毛罢了。

"参军戏"的内容是些什么呢？先看《系囚出魃》、《掠地皮》：

《资治通鉴》：侍中宋璟疾负罪而妄诉不已者，悉付御史台治之。谓中丞李谨度曰："服不更诉者，出之；尚诉未已者，且系！"由是人多怨者。会天旱，有优人作魃状，戏于上前。上问："魃何为出？"对曰："奉相公处分。"又问："何故？"魃曰："负冤者三百余人，相公悉以系狱抑之，故魃不得不出。"明皇心以为然。

《江南余载》：徐知训在宣州，聚敛苛暴，百姓苦之。入觐侍宴，伶人戏作绿衣大面若鬼神者。傍一人问："谁？"对曰："我宣州土地神也，吾主人入觐，和地皮掘来，故得至此。"

这是两出富有人民性的"参军戏"。这里记述的并非剧本原貌，而是故事梗概。但，从它的内容看，显然继承了古代"俳优"的"善为笑言，然合于大道"的滑稽讽刺传统，为受屈含冤的昭雪冤屈，为身受贪官污吏压榨残害的穷苦百姓代言。尤为难得的是，敢于在宫廷之上，当着皇帝和权贵显要，冒着犯上杀头的风险，"直言敢谏，实不让当时言官"。这种优秀的战斗传统十分深入人心，类似的故事不断涌现，广为流传。例如：

《优语录》附录二：某邑令赋性贪鄙，到任后，百计搜刮。后以赃罢官，有饯之者，设香案、酒筵，候道左。令至，下舆，与众周旋。内有三人，着古衣冠，类优伶。令惊讶，问故。三人自道姓名，一为曹孟德，一为秦桧，一为严嵩。且云：吾辈生前，罪孽深重；死后，上帝罚堕九泉之下，永不超生！今蒙父台，将地皮刮去数层，使千载幽魂，重见天日，此恩何以答报！"令闻之，面无人色，不终席而去！

"参军戏"富于人民性的战斗传统，又是通过滑稽讽刺的形式来表现的。高彦休《唐阙史》里说起一个"参军戏"的著名艺人，叫做李可及，据说此人"滑稽谐戏，独出辈流。虽不能托讽匡正，然智巧敏捷，亦不可多得"。就在儒、道、释三教盛行之际，在一次集会上，他穿起儒家的服装，自称"博通三教"，进行了如下的表演：

隅坐问曰："既言博通三教，释迦如来是何人？"曰："是妇人。"问者惊曰："何也？"对曰："《金刚经》云：敷座而坐。或非妇人，何烦

夫坐，然后儿坐也？"上为之启齿。又问曰："太上老君何人也？"对曰："亦妇人也。"问者益所不喻。乃曰："《道德经》云：吾有大患，是吾有身；及无吾身，吾复何患！倘非妇人，何患乎有娠乎？"上大悦。又曰："文宣王何人也？"对曰："妇人也。"问者曰："何以知之？"对曰："《论语》云：沽之哉！沽之哉！吾待贾者也。向非妇人，待嫁奚为？"上意极欢，宠锡甚厚。翌日，授环卫之员外职。

这段故事经过文人之手，已失去原来妙趣横生的光泽。如果把它转译一下，便是这样一段相声：

乙 （隅坐者，下同）既然你说你精通三教的教义，那么，释迦如来是什么人呢？

甲 （李可及，下同）是个娘儿们！

乙 怎么会是个娘儿们？

甲 《金刚经》里说："敷座而坐。"如果不是娘儿们，怎么会叫丈夫、儿子坐了自己才坐呢？

乙 噢！太上老君是什么人呢？

甲 是个娘儿们！

乙 怎么？

甲 《道德经》里说："吾有大患，是吾有身，及无吾身，吾复何患？"如果不是娘儿们，怎么会怀孕呢？

乙 孔夫子是什么人？

甲 是个娘儿们！

乙 怎么知道呢？

甲 《论语》里说："沽之哉！沽之哉！吾待贾（读'嫁'）者也。"如果不是娘儿们，怎么会等着嫁人呢？

这出"参军戏"用的是众所周知的"谐音双关"的手法，"敷座而坐"读成"夫坐儿坐"；"有身"读成"有娠"；"待贾"读成"待嫁"，然

后用"歪讲"来自圆其说。谐音谐得巧,歪讲讲得妙,别有情趣,以致人主"为之启齿"、"大悦",最后竟然"极欢"了。这种"谐音"、"歪讲"的手法在后世的相声里,随手拈来,比比皆是。如传统相声"垫活"《杜十娘》:

甲　……你看主要的就是三个角色,杜十娘、李甲、孙富。

乙　是呀!

甲　这人起的名字就好,这个人物一出来,一听名字就知道谁是好人,谁是坏人。

乙　那怎么呢?

甲　杜十娘她一定是个好人!

乙　怎么?

甲　杜十娘,就说她肚子里头太实诚了,这是娘儿们!

乙　呵!那李甲呢?

甲　小白脸儿的,心里都是假的。

乙　孙富呢?

甲　那个孙子就富裕俩钱儿!

乙　噢!这么讲哪?

新相声同样也常常使用这种艺术手法。如《白骨精现行记》:

甲　"历史上这些女豪杰,有文有武,有的当了皇帝,有的当了皇太后,你们说我象皇帝呐,还是象太后呢?"

乙　你象太"厚"!

甲　"我是什么太后呢?"

乙　你是脸皮太厚!

这类艺术手法在相声里也叫做"谐音打岔"或"岔说"。

现在再转回来对《三教论衡》这出"参军戏"的思想内容略作

分析。如前所述，李可及生活在儒、道、释被奉若神明的封建时代，却敢拿三教的主要人物如来、太上老君和孔子开玩笑，一个个都说成是“娘儿们”，简直是极大的不敬。后来又引经据典，故意歪曲，为它的“不敬”作注脚，结果是“不敬”再加上“不敬”。而这“不敬”的表现方式不是通过逻辑周密的思想批判，而是通过轻蔑的嘲弄和讽刺。这方面相声艺术与“参军戏”又是一脉相承的。

第三，从“参军戏”的表演方式来看。

“参军戏”只有“参军”和“苍鹘”两个角色。在其发展之初，“参军”的身份是固定的：不是罪人，便是假官，他们是作为伶人嘲弄的对象而出现的。此后逐渐脱臼而出，不一定是罪人和假官了。“参军”和“苍鹘”成了戏剧式的角色名称，如同后世的生、旦、净、末、丑，即“参军”和“苍鹘”都可以扮演各种各样的人物，乃至旱魃、土地神。

“参军戏”的所谓“咸淡见义”，“咸淡”指的“参军”和“苍鹘”之间的对立；“义”指主题思想。也就是说，通过“参军”和“苍鹘”之间的问答、表情、动作等方面的对立来表现主题思想。这是“参军戏”表演方式的重要特征。

随着日月的消逝，这一特征奇妙地附着于相声艺术了。对口相声的逗哏和捧哏之间也是通过语言、表情、动作的对立来表达作品的主题思想，跟“参军戏”的“咸淡见义”几乎一模一样。

下面从内容和形式结合的角度进一步加以分析。

根据现存《优语录》里的“参军戏”故事，其表演方式大致可以分为两类：

一类姑称之为“主从式”。

前面引的《掠地皮》、《系囚出魃》、《三教论衡》都属于这类。

其特点是：一主一从，一问一答，有所问难，但，论辩性不甚明显。《三教论衡》里为主的是"参军"，即李可及所扮演的"大儒"，为从的是"苍鹘"，即那个"隅坐者"。表演方式是一来一往，一问一答。"苍鹘"不是站在"参军"对面，进行论辩，而是借助"什么"、"为什么"、"怎么样"一类的词语，引出"参军"的话来，辅助其进行表演。这种表演方式与对口相声的"一头沉"近似。如《普通话与方言》的"底"：

甲 比如这么两句话，说普通话，大家都懂得："昨天我去看你，你没在。等了很久，你也没回来，我就走啦。"

乙 这话谁还不懂！

甲 "昨天我去看你，你没在。等了很久，你也没回来，我就走啦。"对不？

乙 对！

甲 要是使用北京话里的特殊词汇来说，那……连现在住在北京的人都听不懂。

乙 怎么说哪？

甲 嘿！昨儿我瞜瞜你去啦！

乙 呵？瞜我来啦？

甲 我一瞜，你颠儿啦。

乙 嗬！

甲 好家伙，溜溜儿等了你好大半天儿，压根儿你也没照面儿，我一瞧哇，折(zhé)子啦，我也撤鸭子啦！

乙 这话谁懂啊！

这类"一头沉"的相声段子以逗哏的叙述为主，"乙"经常使用"嗯"、"呵"、"对"、"好"、"怎么"、"是呵"、"可不嘛"之类的词语，顺口搭音，帮助逗哏的表演。逗哏的和捧哏的是相辅相成的关

系，互相配合，缺一不可。但，就其作用来说，有主有从；就台词的分量来说，有轻有重。这方面与《三教论衡》之类的“参军戏”并无不同之处，只不过由于艺术形式的不同和时代生活的发展，捧哏的所用起承转合的词语越来越丰富了。

另一类姑称之为“论辩式”。

其特点是针锋相对，互相辩论。如《病状内黄》：

《北梦琐言》：刘仁恭之军为汴帅败於内黄。尔后，汴帅攻燕，亦败於唐河。他日，命使聘汴，汴帅开宴，俳优戏医病人以讥之。且问：“病状内黄，以何药可瘥？”其聘使谓汴帅曰：“内黄，可以唐河水浸之，必愈。”宾主大笑。

这段故事情况比较特殊，涉及“戏内戏外”、“似戏非戏”的问题。按照“参军戏”的惯例，这出戏的角色应该是“俳优”扮演的医生和病人。由病人发难，医生作答，内容是当着刘仁恭的使者讽刺其主人。不料“半路杀出个程咬金来”，病人刚刚问了一句：“病状内黄，以何药可瘥？”还没容医生开口，刘仁恭的使者突然从“戏外”进入“戏内”，巧妙地开了个“处方”：“内黄，可以唐河水浸之，必愈。”由于他的反唇相讥甚为精采，所以博得“宾主大笑”。这种情形与相声艺术的“现挂”是有些类似的。

还有一出“参军戏”《侯侍中来》，其表演方式跟《病状内黄》相似，不过另具特色。这出戏的两个角色是杨于度和猴子扮演的醉汉。猴子扮演的醉汉无道白，单凭表情动作，就能使人感到它与杨于度之间是一场针锋相对的无声辩论。

不论《病状内黄》，还是《侯侍中来》，其表演方式与对口相声里的“子母哏”类似。如传统段子《蛤蟆鼓》的结尾：

乙 （急了）秤砣不是实轴的嘛，实轴的不响。

甲　炸弹也是实轴的，怎么响哪？

乙　炸弹不是有药吗？有药就响。

甲　药铺怎么不响哪？

乙　药不是吃到嘴里的吗？吃到嘴里的不响。

甲　泡泡糖怎么响哪？

乙　泡泡糖不是有胶性吗？有胶性的就能响。

甲　胶皮鞋怎么不响哪？

乙　胶皮鞋不是挨着地吗？胶皮挨着地的不响。

甲　自行车带放炮怎么响哪？

乙　自行车带里边不是有气吗？有气的就响。

甲　你哥哥那个脚气怎么不响哪？

乙　走！

新相声虽然以“一头沉”的段子居多，但也经常有类似“子母哏”的表演成份。如《帽子工厂》：

乙　她帽子再多也戴不到我头上。

甲　要想给你戴，你就跑不了！

乙　她用什么方法呢？

甲　咱们学学。

乙　“我是跟随毛主席南征北战几十年，坚决听毛主席的话。”

甲　“你是民主革命派，也就是党内的走资派。”

乙　这帽子就飞来了：“我是新干部。”

甲　“新生的资产阶级分子。”

乙　“我不是领导。”

甲　“混进群众里边的坏人。”

乙　“你也没调查研究……”

甲　“攻击领导。”

乙　“你……”

甲　“谩骂首长。”

乙　“我不说话。”

甲　“暗中盘算。”

乙　“我把眼闭上。”

甲　“怀恨在心。”

乙　（无可奈何，做揣手动作）……

甲　“掏什么凶器？”

乙　我怎么也躲不开呀！

甲　全给你扣上了吧？

乙　这是捏造啊。

你来我往，舌剑唇枪，环环相扣，步步紧逼，不仅仅使表演形式富有趣味性，更重要的有利于内容的表达。两个角色之间的针锋相对，本身就构成对立和矛盾，对于暴露丑恶的事物，进行辛辣的讽刺，是十分方便的。所以，这种表演方式具有强大的艺术生命力，跨过漫长的历史，一直保留到今天。

如前所说，对于“参军戏”和相声艺术之间的渊源关系持肯定意见的人甚多，但也有不同的看法。那种否定“参军戏”和相声艺术之间的渊源关系的看法主要论据有二：

第一，引述《梦粱录》所说的：“参军戏”是“全以故事，务在滑稽”，从而认为：作为戏剧的“参军戏”是有故事情节的，而作为说唱艺术的相声“终是说话而已，且无故事”。

第二，认为“参军戏”是代言体，属于戏剧范畴；相声是叙事体，属于说唱范畴，二者不能混为一谈，否则就会降低了“参军戏”的格。

此外，还有“政治讽刺”和“社会嘲讽”一类的说法，前面已讨论过，这里不赘述了。

说到“代言”与“叙事”的区别，确实是客观存在。相声属于说唱艺术，从来没有人把它看成戏剧艺术。同样地，“参军戏”属于早期的戏剧艺术，并不存在“混为一谈”的问题。如前所说，我们可以探讨同一类型艺术形式的源流，也可以追溯不同门类艺术形式之间的渊源和影响。在这方面，艺术形式的不同，并不构成无法逾越的沟壑。就以“参军戏”为例，难道只能从古代戏剧萌芽里挖掘根源而不涉及说唱、歌舞、“俳优”甚至于巫史吗？显然不是这样的。不同门类的艺术形式各有特点，各有作用，它们之间并无高低贵贱之分。

关于故事情节问题，前面已经提到了。《梦粱录》所说的“全以故事，务在滑稽”，意思是很清楚的。“全以”、“务在”，既强调了“故事”，又强调了“滑稽”，说明二者在“参军戏”里地位都是很重要的，绝无强调一方而否定另一方之意。

那么，相声艺术是否“且无故事”呢？显然不是。应该说是“且有故事”。单口相声几乎每个段子都有故事，有的直接从民间笑话和故事衍化而来，本身就是带哏的故事。即使是对口相声，故事情节也是不容忽视的。当然，相声的故事情节有其特点，与一般文艺作品有所不同，而与“参军戏”毫无二致。这些特点是：

第一，“情节是虚拟的，浮雕式的，一般没有尖锐的矛盾冲突。

第二，比较松散灵活，跳跃性强。

第三，悬念常常跟相声特有的“包袱”结合在一起。

为了总结上述的内容，下面把“参军戏”和相声艺术的共同特色归纳为五点：

第一，角色只有二人；

第二，以对话为主要表演方式；

第三，艺术风格特征是幽默讽刺；

第四，以说为主，但也不排斥唱；

第五，有扑击动作。

三　宋"滑稽戏"——"逗"的重要发展

前面两节里探讨了相声的"逗"和"俳优"、"参军"的关系，下面要研究的是宋"滑稽戏"。由于这方面的史料比较多，为我们的探索工作提供了有利的条件。

宋"滑稽戏"是什么呢？

宋"滑稽戏"是指宋代与歌舞戏并存的一种戏剧。王国维《宋元戏曲考》里说：

> 宋之滑稽戏，大略与唐滑稽戏同，当时亦谓之杂剧。

杂剧，最初大概是"百戏杂陈"的意思。从其演出情况的记载来看，综合性较强，唱念做打无一不备，从内容到形式都是五花八门、纷繁杂沓的。这种演出活动早在唐代就开始出现了。晚唐李德裕《李文饶文集》卷十二载有：

> 蛮共掠九千人。成都郭下，成都、华阳两县，只有八十人。其中一人是子女锦锦、杂剧丈夫两人，医眼太秦僧一人，余并是寻常百姓，并非工巧。

杂剧在宋代十分盛行。据曾慥《类说》卷十五"御宴值雨"条记载，宋代开国之君赵匡胤就曾在宫里观赏过杂剧的演出。此时的杂剧，既可以献艺于宫廷，又可以在勾栏、戏棚里演出。宋庄绰《鸡肋编》记述成都戏棚演出杂剧的情况：

初开园日，酒坊两户各求优人之善者，较艺于府会。以骰子置于盒子中撼之，视数多者得先，谓之"撼雷"。自旦至暮，唯杂戏一色。坐于阅武场，环庭皆府官宅看棚。棚外始作高凳，庶民男左女右，立于其上如山。每诨一笑，须筵中哄堂，众庶皆噱者，始以青红小旗，各插于垫上为记。至晚，较旗多者为胜。若上下不同笑者，不以为数也。

也有"打野呵"，那是冲府撞府、经常在街头作艺的"路岐"艺人。前面引过的宋周南《山房集》卷四《刘先生传》记载"以谑丐钱"的杂剧艺人作艺情况：

其所仿效者，说切者，语言之乖异者，巾帻之诡异者，步趋之伛偻者，兀者，跛者；其所为戏之所，人识而众笑之。有刘先生者……肩高于项，颐隐于脐，貌特异而独不出声。每过市，无不为之绝倒。而其少年无不工效之。遇其作场，往观者必曰"吞刘道人"云。计一日之谑虽多端具，而少年效刘唱乐声，则必开场。自是三五年，刘出，恶少必随之。或夺其药笼，或批其耳，而刘之药不可售。一日，天微雨，伶人者饮于市，适遇刘卖药过其前，伶乘醉而诟侮之，以资市人之笑乐，路遏不行矣。

这里生动地描绘了"路岐"作艺的情形，与后世相声的"撂地"作艺十分相似。且不言那种以怪相取胜，以博一笑。特别值得注意的是前面提到的"画围场"，就是在"要闹宽阔之处"圈出一块地方来，作为献艺之所。这就使人不禁想起以"穷不怕"为代表的早期相声艺人，他们都会"白沙撒字"，撒字之前，先用白沙子撒在地上圈出一块作艺的地方，叫做"画锅"。一个"画场"，一个"画锅"，相隔数百年之久，何其相似乃尔！

如果说，这还是不谋而合的巧合，不足以说明实质问题，那么，不妨就宋"滑稽戏"的内容和形式作进一步的探讨。

宋"滑稽戏"是戏剧史上一个引人注目的发展。它继承古代

"俳优"和"参军"的优秀传统，发挥了滑稽嘲讽之长，"托故事以讽时事"，反映了广大人民的心声。王国维《宋元戏曲考》里说：

宋之滑稽戏，虽托故事以讽时事；然不以演事实为主，而以所含之意义为主。至其变为演事实之戏剧，则当时之小说，实有力焉。

这就是说，宋"滑稽戏"不重情节而重主题思想。这在艺术上虽易产生某些弊端，但有一点是可取的，就是艺术为"所含之意义"而存在，旗帜鲜明地为现实斗争服务。因此，从现存宋"滑稽戏"的一些资料看，属于讽刺和匡正方面的特别多。

宋"滑稽戏"里的角色比"参军戏"要复杂些。"参军戏"里角色只有"参军"和"苍鹘"二人。宋"滑稽戏"呢，如《都城纪胜》所载：

杂剧中，末泥为长，每四人或五人为一场，先做寻常熟事一段，名曰艳段；次做正杂剧，通名为两段。末泥色主张，引戏色分付，副净色发乔，副末色打诨，又或添一人装孤。

陶宗仪《辍耕录》里记载的元院本的角色，与宋"滑稽戏"相同。

院本则五人：一曰副净，古谓之参军；一曰副末，古谓之苍鹘；鹘能击禽鸟，末可打副净，故云；一曰引戏；一曰末（原本为"求"）泥；一曰装孤。又谓之五花爨弄。

由此可见，宋"滑稽戏"里角色虽然增至四、五人，但，最重要的还是"发乔"之副净和"打诨"之副末。如果没有这两个角色，"滑稽戏"就滑稽不起来了。

洪迈《夷坚志》里载有这样一个宋"滑稽戏"的故事：

崇宁初，斥逐元祐忠贤，禁锢学术，凡偶涉其时所为所行，无论大

小，一切不得志。伶者对御为戏：推一参军作宰相，据坐，宣扬朝政之美。一僧乞给公据游方，视其戒牒，则元祐三年者，立涂毁之，而加以冠巾；一道士失亡度牒，问披戴时，亦元祐也，剥其衣服，使为民；一士以元祐五年获荐，当免举，礼部不为引用，来自言，即押送所属屏斥。已而，主管宅库者附耳语曰："今日在左藏库，请相公料钱一千贯，尽是元祐钱，合取钧旨。"其人俯首久之，曰："从后门搬入去。"副者举所梃杖其背，曰："你做到宰相，元来也只要钱。"是时至尊亦解颜。

李啸仓《宋元伎艺杂考》里曾揣度过这出"滑稽戏"的演出情形。录之如下：

（副净扮宰相上，正中坐）

副净：（宣扬朝政之美）

（引戏扮僧人上）

引戏：（乞给公据游方，并递戒牒科）

副净：（看戒牒科，见是元祐三年者。怒科，立涂毁之，令还俗）

（引戏下，另扮道士上）

引戏：（云失亡度牒）

副净：（问披戴之时）

引戏：（答称元祐）

副净：（怒科，令剥衣为民）

（引戏下，另扮儒生上）

引戏：（云以元祐五年获荐，当免举。礼部不为引用，来自言）

副净：（怒科，着押送所属屏斥）

（引戏下。副末扮主管宅库者上）

副末：（附耳科）今日在左藏库，请相公料钱一千贯，尽是元祐钱。

副净：（俯首久之）从后门搬入去！

副末：（举所梃杖其背）你做到宰相，元来也只要钱！

这里又有特别值得注意之处，就是"举所梃杖其背"的动作。这种

扑击动作并非自宋“滑稽戏”始，“参军戏”里就有了的。所谓“鹘能击禽鸟，末可打副净”，就是对打人动作来龙去脉所作的解释。徐渭《南词叙录》记得更详细些：

末，优中之少者为之，故居其末。手执榼瓜（原本为“爪”），起于后唐庄宗。古谓之苍鹘，言能击物也。

“苍鹘”打“参军”，副末打副净，这是从“参军戏”到“滑稽戏”的一脉相承的惯例。当然也有个别特殊的情况。《齐东野语》记有这样一个“滑稽戏”的故事：

宣和间，徽宗与蔡攸辈在禁中，自为优戏。上作参军趋出，攸戏上曰：“陛下好个神宗皇帝。”上以杖鞭之曰：“你也好个司马丞相。”

宋徽宗是个风流皇帝，专以游乐为事。尽管如此，皇帝架子却摆不脱。他做“参军”，一反惯例，不肯挨打，却要打人。

耐人寻味的是，这个打人的表演方法也被相声艺术继承了。旧社会表演相声，逗哏的和捧哏的手里各有扇子一柄，作为道具。这柄扇子有种种作用，但也经常用来打人。为了换取笑声，有的相声艺人甚至剃个光头，打起来“叭”、“叭”作响，便流于陋习了。

解放初，在一些新相声里试图把打人和某些内容表达结合起来。如《新灯谜》：

甲　“日本无条件投降”，打一古人名。

乙　我猜着啦，这是屈原。

甲　什么？屈原？

乙　日本投降因为美国原子弹厉害，日本就屈服啦！屈原嘛！（“甲”以扇打“乙”头）你为什么打我？

甲 打你个说话不走大脑，净听美国造谣。

乙 啊？！

甲 （又打）

乙 你怎么还打我？

甲 我打我打，你是台湾打来电报叫你造谣是怎么着？

乙 那我成国特啦！

然而，不管怎么着，舞台上打人，总会引起感情上的不舒服，因此逐渐淘汰了。但，这一历史陈迹却为人们探索相声艺术的历史源流提供了宝贵的线索。

下面就宋“滑稽戏”的具体表现方法作进一步的研究。

“滑稽戏”，顾名思义，当以滑稽为特征。胡忌《宋金杂剧考》里列举了宋“滑稽戏”的四个特点：

1、敷演事状而以浑谐为主；

2、演出角色以净为主；

3、上场人物极少；

4、短剧（相当于杂剧之一折）。

“敷演事状而以诨谐为主”，这种论断是十分正确的。许多史籍资料也记述了这一点：

吕本中《童蒙训》：如作杂剧，打猛诨入，却打猛诨出。

王立之《王直方诗话》引黄山谷语：作诗如作杂剧，初时布置，临了须打诨，方是出场。

陈善《扪虱新语》引山谷语后说：予谓杂剧出场，谁不打诨，只难得切题可笑也。

苏轼集英殿秋宴“教坊致语”后“勾杂剧”词云：朱弦玉琯，屡进清音；华襟文竿，少停逸缀。宜进诙谐之技，少资色笑之欢。上悦天颜，

杂剧来软！

为了滑稽诙谐，宋"滑稽戏"使尽了浑身解数。其方法之多，手段之精妙，实开一代喜剧艺术之先河。这些表现方法对后世艺术之影响是很大的。不妨拿它与相声艺术加以对照研究，即不难看出二者之间的渊源关系。下面分八个方面略加分析：

第一，见景生情，抨击时事。如"滑稽戏"《并库》：

《贵耳集》：何自然中丞，上书乞朝廷并库，寿皇从之。方且讲究未定，御前有燕，杂剧。伶人装一卖故衣者，持裤一腰，只有一只裤口。买者得之，问如何着？卖者曰："两脚并做一裤口。"买者曰："裤却并了，只恐行不得。"寿皇即寝此议。

前面引的相声《牙粉袋》与《并库》属于同一类型。《并库》假托卖故衣；《牙粉袋》说的卖面粉。前者说的出人意料的剪裁，后者说的吓人一跳的"落价"。归根结底，都是见景生情，"托故事以讽时事"。

第二，虚拟情节，似戏非戏。为"滑稽戏"《出黄檗》：

《贵耳集》：寿皇赐宰执宴，御前杂剧，妆秀才三人。首问曰："第一秀才仙乡何处？"曰："上党人。"次问："第二秀才仙乡何处？"曰："泽州人。"次问："第三秀才仙乡何处？"曰："湖州人。"又问："上党秀才，汝乡出何生药？"曰："某乡出人参。"次问："泽州秀才，汝乡出甚生药？"曰："某乡出甘草。"次问："湖州出甚生药？"曰："出黄檗。""如何湖州出黄檗？""最是黄檗苦人。"当时皇伯秀王在湖州，故有此语。寿皇即日召入，赐第奉朝请。

传统相声有个嘲讽玩虚弄假的单口段子，叫做《三近视》，其中有这么一段：

这时候儿和尚出来啦，和尚一瞧是张家哥儿仨。

“嗬，老三位来得挺早！”

“好，好，当家的，好啦，好啦！”

把和尚揪过来啦。

“今儿您这儿挂匾，对不对？”

和尚说：“不错，挂匾。”

“给关老爷挂的？”

“是呀。”

大爷说：“‘义气千秋’，对不对？”

和尚说：“对呀。”

二爷说：“蓝匾金字儿，对不对？”

和尚说：“对呀，没错儿。”

三爷说：“上下款儿是什么什么，对不对？”

和尚说：“全对呀。”

“成啦，我们仨人拿这事儿赌顿饭，和尚，您也跟着吃。听您一句话，您说，谁输谁赢？”

和尚一听，乐啦！“我说你们哥儿仨呀，请客吧，全输啦，我一个人赢啦！我白吃，你们哥儿仨拿钱。”

“你怎么赢啦？”

“你们来得太早，我这匾还没挂哪！”

这里都有类似故事的小情节，又不大象真正的故事情节。《出黄檗》里一正一反，用人参、甘草和黄檗形成鲜明对比，表达“所含之意义”。《三近视》的夸张则更进一步，运用了“出乎意料之外，在乎情理之中”的艺术手法，尽管三个人事先摸底，倒背如流，然而，匾却还没挂出来，这才是真正的相声哩！这类情节的特点是：半真半假，似戏非戏。观众所要求的也不在于“真”，而在于“假”的巧妙，富有趣味。

第三，“顺其所好，攻其所蔽”。如“滑稽戏”《彻底清》：

王叔知吴门日，名其酒曰御底清。锡宴日，伶人持一樽，夸于众曰："此酒名御底清。"既而开樽，则浊醪也。旁诮之曰："汝既为御底清，却为何如此?"答云："本是御底清，被钱打得浑了。"

再看相声《帽子工厂》：

乙　那……

甲　得顺着说。

乙　那煤球，我看跟元宵一模样。

甲　她要说"皮球是方的……"

乙　凡是球都是见棱见角。

甲　"外国的月亮比中国的亮……"

乙　一个地方一个月亮。

甲　"说得多准确呀！"

乙　（旁白）我亏心不亏心呵！

这种艺术手法并不陌生。前面引过的优孟劝谏楚庄王，用的就是这个手法。《御底清》记述虽然简略，但从"伶人持一樽，夸于众"可以推断出来，他是驰骋了悬河之口的，为下面的"攒底"作了充分的铺垫，以便有力地"攻其所蔽"。《帽子工厂》则更巧妙，摹拟对话，顺其所好，用旁白"攻其所蔽"，恰似"打猛诨出"，顷刻间"提破"。

第四，谈经论史，纵横捭阖。

从古代"俳优"起，艺人的地位就是十分卑下的。为了讽刺匡正，伸张正义，被杀头或处以刑罚者，史不绝书。然而，"卑贱者最聪明"，他们往往有超人之智，学识十分渊博。他们的表演也跟相声演员似的，似乎是天文地理无所不通，经史子集顺口就来。有时"演畅其旨，皆采引经书，不杂媟语"，有时又"涉猎古籍，

援引经史，以佐口吻，资笑谈”。《桯史》里还赞叹“蜀伶多能文，俳语率杂以经史，凡制帅幕府之燕乐多用之”。岂止蜀伶独能此哉？且看《齐东野语》记载的一个“滑稽戏”的故事：

当史丞相弥远用事，选人改官，多出其门。制阃大宴，有优为衣冠者数辈，皆称为孔门弟子，相与言吾侪皆选人。遂各言其姓，曰吾为常从事，吾为于从政，吾为吾将仕，吾为路文学。别有二人出，曰：“吾宰予也。夫子曰，于予与改，可谓侥幸。”其一曰：“吾颜回也。夫子曰，回也不改。吾为四科之首而不改，汝何为独改？”曰：“吾钻故，汝何不钻？”曰：“吾非不钻，而钻弥坚耳。”曰：“汝之不改宜也，何不钻弥远乎？”

《齐东野语》引述这段故事以后，还加了一段评论：“其离析文义，可谓侮圣；言而巧发微中，有足称言者焉。”

相声艺术也有类似的情况。在旧社会，相声艺人地位卑下，幼而失学者多，但为“言而巧发微中”，常常引经论史，纵横捭阖，颇有博学多识的气概。相声艺术还有具体情况，它最后成型于清朝，有些识文断字的八旗子弟热衷此道，他们编演的相声段子跟“撂地”表演的很不一样。因此，有所谓“清门”、“河道”之分。翻阅传统的相声段子，这种分野是十分清楚的。下面看传统相声《文章会》里的一段：

甲　……两位主考看到了我这张卷子，都大吃一惊，就派人把我叫至公堂。

乙　这可不容易，得到了主考的赏识。

甲　我往那儿一跪，就听荣中堂跟翁同龢说：“翁老先生，请看这篇文章由始至终一气贯通，这笔力之精神行如游云，速如闪电，下笔之处一笔不拖，犹如凤舞龙飞一般。这诗中之妙句并无半言抄袭前

人寻章摘句，字字乃珠玉之价，可称千言难易一字矣，常云：唐诗晋字汉朝文章，今有此一人，三代皆全矣。”

乙 嗬，就您这一个人，就包括唐诗晋字汉文章啦。

甲 荣中堂又说：“若按我评论此举子以唐宋两代八家相比，恐有过之无不及。”

乙 噢，这么说您比唐宋八家还强哪。

甲 荣中堂又说了：“不然，不然，若按我评论，不但唐宋两代八家不及，就是后汉三国孔明老先生有前后《出师表》，那《出师表》可称盖世奇文，唉，表中之妙句也不过如此呀！”

乙 好家伙，您这才学大啦。

甲 咱们自己应该自谦一点，我赶紧说：“二位主考大人，小人蠢才，焉敢比唐宋两代八家之古人乎？既不敢比唐宋两代八家，又焉敢比诸葛孔明老先生。想孔明老先生居住卧龙岗，道号卧龙，有卧龙之美称。孔明老先生诚乃一龙，小人草蛇不如，草蛇焉敢与卧龙为伍。再者孔明先生官拜武乡侯，后人简称以武侯呼之。想孔明乃是‘五(武)侯’，小人乃‘眼猴’，一、二、三等辈，遇‘五侯’焉敢搂‘五侯’之注，岂能赢钱乎？”

乙 噢，你这儿掷骰子哪！

这里虽然属于无边无际的吹牛，然而，象唐诗晋字汉文章，唐宋两代八家，诸葛亮之《出师表》以及关于文章风采之类的评述，却是有板有眼，有根有据，就象饱学多才的文人摇头晃脑在那里评点。只有这样“铺平垫稳”，那句“发乔”的“眼猴”才能收到应有的效果。相声里一些所谓“文”哏的段子就是这样，常常利用“文”与“俗”的矛盾，滑稽取笑。

第五，谐音打岔。如“滑稽戏”《甲子生》：

《霏雪录》：宋高宗时，饔人瀹馄饨不熟，下大理寺。优人扮两士

人，相貌各异；问其年，一曰甲子生，一曰丙子生。优人告曰："铗子、饼子皆生，与馄饨不熟者同罪。"上大笑，赦原馨人。

这类艺术手法也不陌生，古代"俳优"和"参军戏"里经常使用。至于相声艺术，则是结构"包袱"的重要手段之一。如《"四人帮"办报》：

甲　"四人帮"专门养活一帮写作班子，为他们制造反革命舆论，你写的再好，他们也不放在眼里。

乙　对。他们有"初澜"。

甲　写出来就给你拦住了。

乙　什么"石一歌"。

甲　拎起来一搁，连看都不看。

乙　还有"梁效"。

甲　以他们的标准衡量，还笑话你哪。

乙　"罗思鼎"。

甲　要不就用罗丝顶你。

乙　还有个"池恒"。

甲　他们一天两块五伙食，一个个都吃横了。

乙　就这么讲啊？

谐音打岔，是作为一种艺术手法而存在的。它跟汉语的特点有关，利用一音多义的特点，从一个声音的正确讲法岔开到歪讲上去，两个讲法之间又有一定的联系，十分巧妙。"正"里有"歪"，"歪"里藏"正"，形式是"歪"，本意在"正"，才能收到滑稽嘲讽的艺术效果。如果漫无目的的一歪到底，一味胡来，那就不是谐音打岔，而是拿人打岔了。

第六，"三翻四抖"。如"滑稽戏"《天灵盖》：

张知甫《可书》："金人自侵中国，惟以敲棒击人脑而毙。绍兴间，有伶人作杂戏云："若要胜金人，须是我中国一件件相敌，乃可。且如金国有粘罕，我国有韩少保；金国有柳叶枪，我国有凤凰弓；金国有凿子箭，我国有锁子甲；金国有敲棒，我国有天灵盖。"人皆笑之。

再看相声《舞台风雷》：

甲　哪有你这么审查节目的！
乙　"我就是这么审查节目！"
甲　哪有你这么扣帽子的！
乙　"我就是这么扣帽子！"
甲　哪有你这么不讲道理的！
乙　"我就这么不讲道理！"
甲　哪有你这么不是东西的！
乙　"我就这么不是东西！"……这都什么呀！

"三翻四抖"是构成相声"包袱"的基本手段之一。它不是哪个或哪代艺人的发明创造，而是多少代艺人长期实践的结晶。同一艺术手段，在相隔数百年的两种艺术形式里出现，足以说明艺人之间有着共同的体验：一般要翻三次，然后再抖落，结果才会象《天灵盖》里的"金国有敲棒，我有天灵盖"；《舞台风雷》里的"我就这么不是东西"那样，赢得观众的欣赏。在探讨相声的艺术渊源的时候，这不是很有趣的现象吗？

第七，现身说法。如"滑稽戏"《称商隐》：

《中山诗话》：祥符、天禧中，杨大年、钱文僖、晏元献、刘子仪以文章立朝，为诗皆宗李义山，后进多窃义山语句。尝内宴，优人有为义山者，衣服败裂，告人曰："吾为诸馆职挦扯至此。"闻者欢笑。

"有为义山者"，即伶人假托义山之形象出现，象《掠地皮》里的宣

州土地爷、《旱魃》里的“魃”那样，是进入角色的了。在相声艺术里则是“说法中之现身”，即叙述基础上的进入角色。如《白骨精现形记》：

甲　“社员同志们！你们辛苦了，我是来跟你们划等号来了！”

乙　她一向打着革命的旗号。

甲　“我跟你们剥玉米吧……可我怕光……跟你们扬场吧……可我怕风……跟你们脱粒吧……可我怕声……跟你们装包吧……可我怕累；这样吧，挑一样我力所能及的。”

乙　干什么？

甲　“凑人打扑克吧！”

乙　玩上啦！

“甲”这里就是“说法中之现身”，离开叙述，进入角色。尽管它不化装，但，靠着维妙维肖、富于特征的摹拟表演，借助观众的联想，把叛徒江青的丑恶形象生动刻划了出来。

第八，夸张表演。如“滑稽戏”《铸大钱》：

《独醒杂志》：崇宁二年，铸大钱，蔡元长建议，俾为折十，民间不便。优人因内宴，为卖浆者，或投一大钱，饮一杯，而索偿其余。卖浆者对以方出市，未有钱，可更饮浆，乃连饮至于五六，其人鼓腹曰：“使相公改作折百钱奈何！”上为之动，法由是改。

再看传统相声《戏剧杂谈》：

甲　每个角色都有出门亮相，比如赵云出场。

乙　长靠武生。

甲　哎，是这样儿：（京戏韵白）“赵云进帐！”“来也。”（四击头，学上场亮相）你看，这多漂亮。要用立体布景就麻烦啦。

乙　怎么？

甲　这弄个门儿，让他开门，出来再亮相，没劲啦。

乙　不行吗？

甲　你看看："赵云进帐。""来也。"（四击头，故作忙乱，加开门动作，亮住）

乙　行啦，别亮啦！

《铸大钱》里的"鼓腹"，《戏剧杂谈》里的"亮相开门"都是精心设计的特定动作，表演时高度夸张，有强烈的喜剧效果。

上述八个方面的举例分析，都是为了滑稽诙谐所采取的艺术手段：相声艺术和宋"滑稽戏"这方面的相似之处，远远不止这八个方面。如果说少量的类似不过巧合而已，那么，如此之多的类似之处，还不足以说明问题吗？更何况相声艺术与宋"滑稽戏"的类似，又远不止艺术手段这一方面呢！

跟宋"滑稽戏"一脉相承的金院本，也同样以滑稽诙谐为特色。陶宗仪《辍耕录》卷二十五"院本名目"条记载：

唐有传奇，宋有戏曲、唱诨、词说，金有院本、杂剧、诸宫调。院本、杂剧，其实一也，国朝院本、杂剧始厘而二之。

徐充《暖姝由笔》里说："有白有唱者为杂剧……扮演戏文，跳而不唱，名院本。"此说非是。金院本存目虽多，留存下来的剧本却鲜见。明代周宪王《吕洞宾花月神仙会》杂剧里，穿插了一段《长寿仙献香添寿》院本。王国维《宋元戏曲考》里说：

此段系宪王自撰，或剪裁金元旧院本充之，虽不可知，然其结构简易，与北剧南戏均截然不同，故微元院本观可，即金人院本，亦即此而可想象矣。

现录该院本开端如下：

办净同捷说、副末、末泥上，相见了，做院本《长寿仙献香添寿》。院本上。捷云："歌声才住。"末泥云："丝竹暂停。"净云："俺四大住戏向前。"副末云："道甚清才谢乐。"捷云："今日双秀才的生日，您一人要一句添寿的诗。"捷先云："桧柏青松常四时。"副末云："仙鹤仙鹿献灵芝。"末泥云："瑶池金母蟠桃宴。"副净云："都活一千八百岁。"副末打云："这言语不成文章，再说。"净云："都活二千九百岁。"副末云："也不成文章。"净云："有了，有了，都活三万三千三百岁，白了髭髯白了眉。"副末云："好，好！到是一个寿星。"

这段戏虽然是四个人演的，但，显然以副末、副净为主，前者有诗词作铺垫，中间以诗句答对构成"包袱"式的笑料，而且还有扑击动作，跟相声艺术是颇为相似的。

此外，明代的"过锦"也有类似宋"滑稽戏"和金院本之处。俞樾《茶香室丛钞》卷十八"过锦"条引明宦官刘若愚《酌中志》云：

过锦之戏，约有百回，每回十余人，不拘浓淡相间，雅俗并陈，全在结局有趣，如说笑话之类。又如杂剧故事之类，各有引旗一对，锣鼓送上，所扮者备极世间骗局丑态，并闺阃拙妇騃男及市井商匠刁赖词讼杂耍把戏等项，皆可承应。

这段记载表明，"过锦"也是以滑稽诙谐为特征的。

从宋"滑稽戏"到明代"过锦"，似也有一脉相承的关系。"过锦"特别讲究"全在结局有趣"，类似相声的"底"。这种情形在探索相声艺术渊源时也是不应忽视的。

第四章　相声的"唱"和戏曲

相声的"唱"可以分为两类：一类叫做本功的唱，如"太平歌词"等；另一类叫做"学唱"，涉猎范围极广。

从总的发展趋势来看，由于相声艺术朝着"以说为主"的方向发展，那种不为"说"所统帅的、相对独立的本功的唱日趋衰落，如"太平歌词"，舞台上已经成为绝响，只是在探索相声源流时还有其不容忽视的作用。与此同时，为"说"所统帅的、具有喜剧风格的"学唱"却兴盛起来，成为相声艺术的重要因素之一。

相声的"学唱"内容十分广泛，概括说来，具有如下的特色：

第一，它所学的内容随着社会生活和文学艺术的发展而不断变化，时代感极强。

第二，它所学的内容经常是群众最喜爱的最热衷的戏曲、小调，及时反映群众的情趣爱好。

第三，它所学的是戏曲、小调里的精华，学是为了美化，而决不可以丑化。

第四，它所学的内容因地区不同而有所变化，地方色彩浓厚。

相声的"学唱"，不学则已，学则必"象"。这里所说的"象"，不是一腔一调的刻板模仿，而要求写意、传神，在它所摹拟的富有特征性的那一点上，必须酷似，丝毫不能含糊。这是相声的"学唱"的前提和基础，也是相声"学唱"的要津。但，相声的"学

唱"又不等于"唱段集锦"，还必须在"象"的基础上，以"说"为统帅，与组织"包袱"结合起来，这才是相声的"唱"。相声的"唱"有所谓"正唱"和"歪唱"。"正唱"是"歪唱"的基础，"歪唱"是"正唱"的发展。只有"正唱"而无"歪唱"，就不会有喜剧效果，很难构成相声的"唱"。反之，离开"正唱"的"歪唱"，就不会有任何美感，连唱都谈不上，更甭说相声的"唱"了。

一 "优歌"——"唱"的可溯之源

相声艺术以"说"为主，但，"唱"的因素也很重要，不容忽视。有些段子以"唱"为主或以"唱"为特色，"春典"(即江湖术语)叫做"柳活儿"。话白与歌唱有机地结合一起，在我国是司空见惯的艺术形式。从我国艺术发展史来看，这一传统是很悠久的。从前面说到的与相声艺术有渊源关系的各种艺术形式里都不难看到一些蛛丝马迹。

这里先从古代"俳优"说起。

作为萌芽时期相声的一种形式，古代"俳优"兼有说白表演和音乐歌唱成份。这在典籍里是有记载的：

《孔子家语》：齐奏宫中之乐，俳优侏儒戏于前。

《史记》：优孟，故楚之乐人也。

《汉书》：乐人击鼓，歌吹，作俳倡。

关于"俳优"、"俳倡"，前面引过段玉裁《说文解字注》："以其戏言之，谓之俳；以其音乐言之，谓之倡，亦谓之优。其实一物也。"这意思是十分清楚的。早在古代"俳优"的演出活动里，音乐、歌舞、说唱就紧密地结合在一起。刘勰《文心雕龙》指出："暇豫优歌，

远见春秋。"这种看法是有事实为依据的。《国语·晋语》记载：

公(晋献公)之优曰施，通于骊姬。骊姬问焉，曰："吾欲作大事，而难三公子之徒，如何？"对曰："早处之，使知其极。夫人知有极，鲜有慢心。虽其慢，乃易残也。"骊姬曰："吾欲为难，安始而可？"优施曰："必于申生。其为人也，小心，精洁，而大，志重，又不忍人。精洁易辱。重，偾可疾。不忍人，必自忍也。辱之近行。"骊姬曰："重，无乃难迁乎？"优施曰："知辱，可辱；可辱，迁重。若不知辱，亦必不知固秉常矣。今子内固而外宠，且善否莫不信。若外殚善，而内辱之，无不迁矣！且吾闻之：甚精必愚；精为易辱，愚不知避难，虽欲无迁，其得之乎？是故先施谗于申生！"……优施教骊姬夜半而泣。……使申生伐东山。……骊姬告优施曰："君既许我杀太子而立奚齐矣。吾难里克，奈何？"优施曰："吾来里克，一日而已。子为我具特羊之飨，吾以从之饮酒。我，优也，言无尤。"骊姬许诺，乃具，使优施饮里克酒。中饮，优施起舞，谓里克妻曰："主孟啖我，我教兹暇豫事君。"乃歌曰："暇豫之吾吾，不如鸟乌。人皆集于苑，己独集于枯。"里克笑曰："何谓'苑'？何谓'枯'？"优施曰："其母为夫人，其子为君，可不谓苑乎？其母既死，其子又有谤，可不谓'枯'乎？枯且有伤！"优施出，里克辟奠，不飧。而寝。夜半，召优施曰："曩而言，戏乎？抑有所闻之乎？"曰："然。君既许骊姬，杀太子而立奚齐，谋既成矣。"里克曰："吾秉君以杀太子，吾不忍。通复故交，吾不敢！中立，其免乎？"优施曰："免。"……三旬，难乃成。

这里记述的不象演出活动，却也是又歌又舞又有科白，可见是在劝谏或匡正活动中袭用了演出惯用的歌、舞、戏结合的方式。又如《三国志·魏书》的《齐王芳》注引《世语》及《魏氏春秋》：

此秋，姜维寇陇右。时安东将军司马文王镇许昌，征还，击维。至京师，帝于平乐观，以临军过。中领军许允与左右小臣谋。因文王辞，杀之，勒其众以退大将军。已书诏于前。文王入，帝方食栗，优人云舞

等唱曰："青头鸡，青头鸡！""青头鸡"者，鸭也。（谓押诏书）帝惧，不敢发。文工引兵入城，景王因是谋废帝。

优人云舞所唱的"青头鸡"，记载虽然简单，却不是一般的唱，而是滑稽的唱，采取谐音打岔的方式，把歌唱与滑稽融为一体，是特别值得注意的。王国维《宋元戏曲考》说：

由是观之，则古之俳优，但以歌舞及戏谑为事。自汉以后，则间演故事，而合歌舞以演一事者，实始于北齐，顾其事至简，与其谓之戏，不若谓之舞之为当也。

可见，王国维注意到了古之"俳优""但以歌舞及戏谑为事"，而且也注意到此后的发展变化。

继古代"俳优"而兴起的"参军戏"经常有唱的成份，也是屡见记载的。如《云溪友议》：

有俳优周季南、季崇及妻刘采春自淮甸而来，善弄陆参军，歌声彻云。篇咏虽不及涛，而华容莫之比也。

这里说的周季南、季崇及妻刘采春都是"参军戏"艺人。关于他们的演出活动，别的都可以不提，偏偏点出"歌声彻云"，足见歌唱给人印象之深以及它在戏里所占的地位。唐薛能有一首《吴姬》诗：

楼台重叠满天云，
殷殷鸣鼍世上闻，
此日杨花初似雪，
女儿弦管弄参军。

这是一幅颇为生动的世俗画卷。楼台接天，杨花似雪，猪婆龙皮

做的大鼓咚咚地敲着。弄参军的吴姬弦管交作，进行着演出活动。

"参军戏"里的歌唱成份从唐无名氏《玉泉子真录》所载《疗妒》里也可看出来：

崔公铉之在淮南，尝俾乐工集其家僮，教以诸戏。一日，其乐工告以成就，且请试焉。铉命阅于堂下，与妻李坐观之。僮以李氏妒忌，即以数童衣妇人衣，曰妻，曰妾，列于傍侧。一僮则执简束带，旋辟唯诺其间。张乐，命酒，不能无属意者，李氏未之悟也。久之，戏愈甚，悉类李氏平昔所尝为。李氏虽少悟，以其戏偶合，私谓不敢而然，且观之。僮志在发悟，愈益戏之，李果怒，骂之曰："奴敢无礼，吾何尝如此。"僮指之，且出，曰："咄咄！赤眼而作白眼，讳乎！"铉大笑，几至绝倒。

任半塘《唐戏弄》对这出戏作了分析："……曰'张乐'，则已非纯粹科白而已。又曰'命酒'，复有侍妾在傍，难保不更穿插侑酒之歌舞；戏既由乐工导演，自难免炫其所长，而有此种种也。是全戏之表现，乃兼有乐、歌、舞、科、白五事者，寖假而全能之范围矣！"其实，当时的戏的分工不会象后世那么细，所以，认为《疗妒》"兼有乐、歌、舞、科、白五事"，实为精当之论！

至于由"参军戏"发展出来的宋"滑稽戏"的表现方式与"参军戏"大体相似，不赘述。

到了宋代，百戏杂艺都达到新的高潮。一方面，它包含的范围越来越广，分工也越来越细。另方面，随着社会生活和艺术的发展，各种不同艺术形式之间的借鉴和影响，又日益成为艺术发展的重要因素。周贻白《中国戏剧史长编》关于这方面有详细论述。

中国的戏剧，自始即混杂在散乐里面，到唐代虽已形成另一部门，

但仍未脱离乐部。俳优一项，便兼有汉魏六朝递传下来的百戏。宋代的杂剧，形成虽更臻至完备而可以单独做弄，但逢百戏杂陈的时候，还是参杂在许多伎艺里面。因之，俳优这一名词，其意义仍极广泛。教坊十三部固全属之，即凡各项伎艺的演奏者，也一概在内。若以戏剧所包容的艺术部门而言，古代的百戏，确也有不少的事物应用到舞台上面去。……

宋代的杂剧除演奏故事外，别无所属。虽然在诸色伎艺里不能掩蔽其长，但范围不大，故只能以一场两段的形式和其他伎艺同场出演。也许便是这时候同场混合表演的关系，以后的戏剧，竟包容了许多在此时分庭抗礼的别种伎艺，这，不能不算是中国戏剧擅于舍短取长的地方。同时，因为有此一番混合，戏剧的规模乃见扩大，形式便更臻于进步了。

不唯戏剧如此，说唱艺术也有类似的发展过程。从古代"俳优"的歌舞戏的结合，在发展演变过程中分工趋于细致，成为许多不同的门类，到宋代达到高潮。同时，通过百戏杂陈的同场演出，彼此借鉴，不断丰富发展，使艺术形式日臻完备。可以推想，象"学像生"、"说诨话"一类的说唱艺术，如果吸取某些"唱"的伎艺，丰富发展自己，无疑是后来的相声的"唱"的先河了。相声艺术虽然最后成型较晚，但，相声的"唱"也跟"说"、"学"、"逗"诸因素一样，其历史渊源是相当久远的。

二 "太平歌词"——相声本功的"唱"

相声的本功的"唱"可以一直追溯到"撂地"。为了招徕观众，"撂地"在正式演出相声以前，往往先随口唱些带"包袱"的时调小曲，如《绣荷包》、《小拜年》以及京戏《法门寺》、《卖马》等，叫做

"门柳儿"。这是相声本功的"唱"的开端。兹例举一段用"怯快书"曲调演唱的"门柳儿"：

甲 （唱）我要开书了……

乙 （白）我还没开书呢，他倒先开了。

甲 （唱）有一位大姐长来的标（过门），

有一位大姐生来的标，长来的标，长得标标致致，

致致标标（过门），

乙 （白）噢！说一位姑娘长的标致，就是漂亮。

甲 （唱）吃完了晚饭在门口站着（过门）。

乙 （白）站在门口卖呆儿。

甲 （唱）正是这位大姐在门前站，

就从那边……从这边……你说从哪边好呢？

乙 （白）这位还没准主意呢！

甲 （白）就算从这边吧。

（唱）走过来一个"须子"，一个"土包"。

"须子"、"土包"两个地痞，

走起路来两摆一摇。

乙 （白）你看，就知道不是好人嘛！"须子"、"土包"嘛！

甲 （唱）哥哥就把我的兄弟叫，

叫声我的弟弟你瞧瞧，你看看，你瞜瞜，你瞟瞟……

乙 （白）这都什么话呀？

甲 （唱）你看这位大姐长的多么"帅"，

弟弟说：算了吧，吹了吧，别说了吧，拉倒了吧，

就让她的两只大脚给带累坏了。

他二人说的本是有嘴无心的话，

你说巧不巧，偏让这位大姐听见了。

乙 （白）麻烦啦！

甲　(唱)大姐闻听破口骂，

骂声“须子”和“土包”。

乙　(白)你瞧是不是?

甲　(唱)你在街前走你的道，

我脚大脚小你管不着。

谁让你瞧，你不会不瞧，

你的眼睛不会闭着。

两只眼睛都闭着，

留神掉在沟里头。

乙　(白)嗐!你还管它那个干吗?

甲　(唱)直骂得“须子”、“土包”扬长走，

再把这个大姐学一学。

扭转回身关上街门……(忘词儿，过门)

乙　(白)嘿!忘词儿就掸弦子!

甲　(唱)扭转回身，关上街门就往上屋里“瞧”。

乙　(白)“瞧”啦?

甲　(唱)将身坐在了炕沿上，

脱了花鞋，扒了袜子，没穿着袜套，

抖搂了裹脚。

手指脚儿高声叫，

叫声脚儿你听着。

人家的脚也是脚，

我的脚也是个脚。

人家的脚越裹越瘦越苗条，

亚赛个辣椒，多么瘦巧。

乙　(白)跟脚讲理?

甲　(唱)我的脚越裹越肥越上膘，

没加麸子没加料，

可为什么一看赛过面包？

说着恼来道着怒，

嘁哧哧，嘁哧哧，抄起把切菜的钢刀。

乙 （白）要下吗呀？

甲 （唱）钢刀一举脚还在，

钢刀一落你长不稳了。

恶狠狠地朝下剁，

猛听得咣吃吃、哨啷啷、哎哟哟，

我的姥姥……

乙 （白）剁下来啦？

甲 （唱）没剁着！

乙 （白）走！

这段“门柳儿”本身没有什么思想意义，是个玩笑段子，却也有些值得注意的地方：

第一，它的内容类似民间传说的俚语笑谈，带有一定的故事性和趣味性，具有“撂地”作艺的特色。

第二，它所采用的曲调是群众喜闻乐见的“怯快书”。

第三，它的表现手法完全是相声式的。大姐手持钢刀，对着自己的大脚说话：“钢刀一举脚还在，钢刀一落你长不稳了。恶狠狠地朝下剁，猛听得咣吃吃、哨啷啷、哎哟哟，我的姥姥……”显然是颇为传神的“铺平垫稳”，而那句“攒底”的“没剁着”，也是绝妙的抖落“包袱”。

毫无疑问，“门柳儿”体现了相声的“唱”的基本特色。

随着相声由“撂地”进入“茶社”、“书场”、“剧院”，“门柳儿”自然而然地销声敛迹了。那么，相声本功的“唱”还有什么呢？主要是“太平歌词”了。

提起“太平歌词”，就会联想到曾在民间盛行的“太平鼓”。关于“太平鼓”，《百戏竹枝词》里有：

句丽画纸黑连环，
春鼓声中不夜天。
怪道灯街杖农乐，
歌声已是“太平年”。

注释说：“形圆平，覆以高丽纸，下垂十余铁环，击之则环声相应，曲名为‘太平年’，农民元夜之乐也。”

张次溪《人民首都的天桥》里有更详细的记载：

太平鼓又名迎年鼓，亦名铜鼓。北数省各地皆有之，六十年前天桥尤盛。又值冬季，各街巷中，三五成群，互为击戏，蓬蓬之声，到处可闻，其鼓点之整齐，颇见功夫。初只群相游戏，后乃加入歌曲用之，《霓裳续谱》中，有五谷丰登一曲，即专用此鼓。以小儿五名，扮童子采莲，红袄裤，身背青灯，笼内嵌谷穗二枝，风筝一个，丝绦一条，手舞太平鼓，每人二回。辛亥后，已不多见。其制法以铁条为箍，或圆形，或六角八角，大者径二三尺，用高丽纸，重叠糊之，紧张如革，饰以采绘，下有柄，贯铁环十余枚，击时并振摇之。盖即《荆楚岁时记》逐疫遗意。张祜诗有“画鼓拖环锦臂攘”，是唐朝已有此物。盖本为舞乐，后用为腊鼓。又《通雅》中亦云：“宋谓之打断政和，初曾禁之，民间改名太平鼓”云云，是宋朝已有之矣！

“太平鼓”和“太平歌词”虽然不是一种艺术形式，却有类似之处。它们都是来自民间的技艺，特别是内容方面，大都有歌舞升平之意，故名之为“太平”。有一段“太平鼓”的词是这样的：

太平鼓，响咚叮，

太平千秋永升恒，

太平民歌太平世，

太平万福与天同……

“太平歌词”也有歌颂升平的。当然，后来内容越发展越丰富了。

“太平歌词”的起源尚缺详细材料。据传说，似与早年建筑工地的夯歌有关。那时有人盖房子，只要够三间房，就可以传一槽夯。夯头领唱，壮夫合唱。值得注意的是：

第一，有些夯歌是带故事性的。如《八扇屏》、《百花名》、《马寡妇开店》、《王小二赶脚》等，都是成本大套的夯歌。每节两句，领夯单唱，后和群唱，反复歌唱。

第二，有些艺人副业就是领夯的夯头。如说评书的广杰明。

这种夯歌声音悦耳，十分动听，具有艺术魅力，常常吸引大人小孩伫足侧耳。其曲调则近似“太平歌词”。

早期的相声艺人大都会唱“太平歌词”。演唱“太平歌词”也以“白沙撒字”为表演方式。艺人左手持两块小竹板做的“玉子”，掌握演唱的节奏；右手捏白沙撒字，边撒边唱。有一段唱词是这样的：

“一”字儿写出来一架房梁，

“二”字儿写出来上短下横长。

“三”字儿写出来“川”字模样，

“四”字儿写出来四角四方。

“五”字儿写出来半边儿俏，

“六”字儿写出来一点两点三点一横长。

“七”字儿写出来凤凰单展翅，

"八"字儿写出来一撇一捺分阴阳。
"九"字儿写出来金钩独钓，
"十"字儿写出来一横一竖在中央。

手写到哪儿，嘴就唱到哪儿，从"一"到"十"都写完了，唱完了，还可以添笔改字再唱。例如：

"十"字儿添笔念"千"字，赵匡胤千里送京娘。
"九"字儿添笔念"丸"字，丸散膏丹药王先尝。
"八"字儿添笔念"公"字，姜太公钓鱼保文王。
"七"字儿添"白"念个"皂"，田三嫂分家打过皂王。
"六"字儿添笔念个"大"，大刀关胜美名扬。
"五"字儿添笔还念"伍"，伍子胥打马过长江。
"四"字儿添笔还念"泗"，泗州城的济小堂。
"三"字儿添笔念个"王"，王祥卧鱼孝顺他的娘。
"二"字儿添笔念个"土"，土木之工属丁郎。
"一"字儿添笔念个"丁"，丁郎寻父美名扬。

说到"一"字儿添笔的时候，故意把添的那笔写得很短，"丁"字成"丅"。演员说："那位说：怎么这么短哪？按钉！" 在笑声中攒了"底"。

擅长"白沙撒字"的相声艺人"穷不怕"会唱"太平歌词"，恐怕是目前见诸文字记载的最早的"太平歌词"演员了。沙子颜等以及后来"宝"字辈的相声艺人也都会唱"太平歌词"。

"穷不怕" 演唱的 "太平歌词" 有几段保留在张次溪《人民首都的天桥》里，其中有两段较为完整。一段叫做《大实话》：

庄公打马出城西，
人家骑马我骑驴。
一回头看见一个推车汉，
比上不足比下有余。
天为宝盖地为池，
为人好比混水鱼。
妯娌们相和鱼帮水，
夫妻们相和水帮鱼。
阎王好比打鱼的汉，
不知来早与来迟。
劝诸公吃点儿罢喝点儿罢，
行点儿德作点儿好，那是赚下的。

另一段叫做《不求人》：

天下雨，地下滑，
自己个儿栽倒自己个儿爬。
要得到亲朋拉一把，
还得酒换酒来茶换茶。

这两段“太平歌词”的内容显然不足取，属于历史上某种意识形态的反映，但，从形式上看，却是早期的“太平歌词”不多见的史料。

演唱“太平歌词”几乎是相声艺人无人不会，但，艺术成就较高的却不很多。吉评三、汪北林是其中佼佼者。

如前所说，“太平歌词”发端于民间，曾在民间流传，有些段子就是民间的笑话或传说。如《大脚妞儿》：

有一位大姐黑不溜秋，
身量儿不高过了鼓楼。
别看大姐身高九丈九，
一双绣花鞋作了九秋。
桃红布使了八个布铺，
净钢针就别坏了六筐头。
好容易才把鞋做好，
试了一试脚大鞋小挤指头。

这个《大脚妞儿》跟前面引的"门柳儿"的大脚妞儿恰有异曲同工之妙，民间色彩是很明显的。

当然，更多的"太平歌词"是宣扬忠孝节义、因果报应的，有的还带有宗教色彩。如《劝人方》、《三纲五常》、《五猪救母》、《太公卖面》、《韩信算卦》、《十八愁》、《渔翁得利》等等。且看《渔翁得利》：

昨日里阴天渭水寒，
出水的蛤蚌儿晒在沙滩。
半悬空飞的是鱼鹰子，
抿翅收翎落在了沙滩。
它把那蛤蚌儿当做一块肉，
抿翅收翎往下鹐。
鹰鹐蚌肉疼痛难忍，
蚌夹鹰头两翅扇。
从那边走过来一个打鱼的汉，
连蛤蚌儿带鱼鹰捡在鱼篮。

口内说："快乐，多么快乐，
蛤蚌儿就酒，鱼鹰换钱。"
那鱼鹰掉下了伤心泪，
叫一声蛤蚌儿大哥听我言：
"早知道你我落在了渔家手，
倒不如你回大海我奔高山。
你归大海得吃水，
我奔高山自在悠然。"
这就是张口不知合口易，
出头容易褪头难。

这个段子是根据寓言《鹬蚌相持》改编的，有明显的劝善醒世的色彩。

此外，"太平歌词"里语言文字游戏类的段子也不少。如《猜灯谜》：

乙　自尊自贵什么人？
　　有颜有色什么人？
　　登梯爬高什么人？
　　挨打受气什么人？
甲　自尊自贵是圣人。
　　有颜有色是佳人。
　　登梯爬高是武人。
　　挨打受气是你爸爸。
乙　（白）嗯？怎么没"人"哪？
甲　是个贼人！

前三猜还是正经八百的谜语，最后一猜就是抓哏取笑了，显然跟

相声是一个路子。

随着社会生活的不断发展，“太平歌词”里带故事性的段子渐渐增多。同时，由于专门创作“太平歌词”的人为数甚少，只好从一般唱词里选取适合演唱的，稍加整理，运用“太平歌词”的曲调加以演唱。《雷峰塔》就是这样的段子。它的开头是：

那杭州美景盖世无双，
西湖岸奇花异草四季清香，
春游苏堤桃红柳绿，
夏赏荷花放满池塘，
秋观明月如碧水，
冬看瑞雪铺满了山岗。
我表的是西湖岸上妖魔作乱，
才恼恼了上方的张玉皇。
玉皇爷差派法海临凡世，
就在金山寺内把方丈当……

“太平歌词”有老调、新调之分。老调简单朴素，新调委婉细腻。

如前所说，相声和“太平歌词”关系极为密切。它们同场演出，互为补充。有的“太平歌词”，如《世态炎凉》、《文王卦》、《告状》、《拜把子》等，“包袱”颇多，可以说是带“唱”的对口相声。如《文王卦》里的一段：

乙 （白）文王算卦灵极啦！别人算卦都不灵，哪有文王算得灵啊！

（唱）文王八卦算阴阳，

甲 （唱）算了又算，要媳妇倒比出殡强。

乙　(白)您看灵不灵?真灵!再听——

(唱)五谷杂粮就属蚕豆大,

甲　(唱)地里的庄稼就属高粱长。

乙　(白)您听听,越算越灵啦!

(唱)土地庙里有小鬼,

甲　(唱)老爷庙里有关公，左边关平,右边周仓,周仓的名字——叫周仓。

这里是用“大实话”制造了一连串的“包袱”。特别是最后一句,故意不落在辙上,及至说出“周仓”,又在句子中间,对付半天,最后却来了句:“周仓的名字叫周仓。”怎能不引人发笑呢!

有的相声段子里穿插有“太平歌词”，如三人相声《扒马褂》一连穿插几个片断的“太平歌词”。目的不在于唱，而在于滑稽取笑。且看穿插《渔翁得利》的那段:

丙　哎,再听这段儿,这段儿你们就不会啦。

乙　好,唱吧!

丙　(唱)昨日里阴天渭水寒,出水的蛤蚌儿晒在沙滩，半悬空飞的是鱼鹰子,抿翅收翎落在了沙滩。

乙丙　(合唱)它把那……

甲乙丙　(合唱)蛤蚌儿当做一块肉。

丙　哎哎哎!

乙　这段也不新鲜哪!

甲　这段儿叫《渔翁得利》。

丙　哟,这段儿你们也会?

乙　这谁不会呀!

在这里，相声本功的"唱"和"包袱"有机地结合起来了。

"太平歌词"在三十年代最为兴盛，可惜好景不长，渐渐衰落下来。解放后，虽然也曾试图用它来表现新的生活，终因其曲调简单而又难度大，吃功夫，要求演唱者音质好，音色美，音域宽，耐力强，有着不易克服的局限性，成了"昨日黄花"，只能为研究相声史提供一些资料。

说到相声的"唱"，不能不说说"数来宝"。

当然，"数来宝"是独立于相声之外的艺术形式，但对相声艺术的影响又是很明显的。相声段子里的"贯口"有时就用这种半说半唱的韵诵体的艺术形式。如传统段子《对春联》：

乙　对春联的规矩你懂吗？

甲　那我懂。对春联讲究是"一三五不论，二四六分明。天对地，雨对风，大陆对长空，雷隐隐，雾濛濛，开市大吉对万事亨通。山花对海树，赤日对苍穹，平仄平仄平平仄，仄平仄平仄仄平"。

相声制造"包袱"有一种常用的艺术手段叫做"赶辙"，显然是从"数来宝"吸取了营养。如《闹而优则仕》：

甲　这好办，"四人帮"根据你闹的程度如何，影响大小，危害深浅，只要你说出表现，他们就给你定级。

乙　好，咱们试试，比如你是"四人帮"，我说个表现，你看这是哪一级的？

甲　好。

乙　比方说：那些流氓阿飞小刺头，惯偷地痞小混球，偷军装，抢军帽，人家上班他睡觉，打群架，带小刀，坑蒙拐骗有一套。这样的属于哪一级的？

甲　这属于黄鼠狼娶媳妇——小打小闹的。按照"四人帮"的标准，都

不够格。

乙　不够格呀！

这里并未采取打板数唱的方式，但从那种表演方式脱臼而来的痕迹异常明显。显然是为适应相声艺术的特点，略加变化而已。

三　“学唱”——相声的“唱”的精髓

“学唱”是相声的“唱”的精髓。随着相声艺术的发展和繁荣，“学唱”的范围越来越广泛，门类越来越丰富，方式也越来越多样。它所摹拟的“唱”，如昆曲、京剧、评剧、梆子、曲艺、时调小曲等，都是经过提炼和筛选的优秀唱段，都是所摹拟的艺术形式的精华，本身就具有艺术魅力。同时，“学唱”进入相声以后，又密切结合相声艺术的规律，反映相声艺术的特点，在群众中扎下了根，获得强大的艺术生命力。

作为相声的重要因素之一，“学唱”的发展与下面一些情况有关。

第一，相声艺术发展过程中有个引人注目的现象：不少相声艺人，包括早期的“穷不怕”等，都是由唱京戏转业的。他们往往功底深厚，对京戏熟悉而又热爱，尽管改行说相声了，但，“三句话不离本行”，千方百计地把京剧艺术引到相声艺术里来。相声艺术的灵活性又为这种“引进”大开方便之门。当然，这种“引进”既包括从内容到形式的潜移默化，又包括某些唱段的直接摹拟，这就是相声的“学唱”了。近百年来的相声的“学唱”京剧较多，至今仍占相当大的比重，形成京剧和相声的近邻关系，其原因就在于此。除京剧外，各种各样的戏曲、曲艺、时调小曲都逐渐成

为相声"学唱"的对象，从而大大丰富了相声艺术的表现力。

第二，如前所说，相声艺术历史渊源久远，与多种艺术形式互为源流，互相影响，而这种借鉴和吸收，归根结底，是为了满足社会生活发展的需要。随着社会的发展变化，生活的内容越来越丰富和复杂了，不停顿的社会生活往往与某些停顿的艺术形式发生尖锐的矛盾，并且不可避免地把它淘汰。相声的本功的"唱"的衰落和"学唱"的兴起，都深刻地反映了相声艺术的这一发展规律。如果说，"太平歌词"的命运反映着相声的"唱"的新陈代谢，那么，"学唱"的发展则是相声的"唱"的推陈出新。"学唱"门类众多，形式多样，就象五光十色、摇曳多姿的大翅膀，足以容纳日趋丰富的社会生活，生动地反映时代精神。"学唱"成为相声的重要因素以后，使相声"如虎添翼"，在保持相声独特艺术规律和特色的前提下，又开拓了反映社会生活的崭新天地！

第三，作为说唱艺术之一种，相声还有个重要特点，就是与观众的关系极为密切。这种密切关系，不仅仅表现为表演过程中与观众直接的感情交流，借助观众的丰富联想完成艺术创造。更重要的是，不论内容和形式，都要适应观众的艺术欣赏心理，反映群众的愿望和要求，为广大观众所喜闻乐见。比如，观众对某些技艺超群、才华出众的京剧演员十分喜爱，概括为"四大名旦"（梅兰芳、尚小云、程砚秋、荀慧生）、"四大须生"（马连良、谭富英、杨宝森、麒麟童）、"四大小生"（姜妙香、金仲仁、俞振飞、叶盛兰）等，自然而然成为相声"学唱"的对象。又如，较早的"学唱"段子是《窦公训女》，就因为这出戏曾盛行一时。华子元的《戏迷传》以及传统相声《改行》里学唱的刘宝全、龚云甫、金少山等都是深受观众喜爱的艺人。"学唱"如果失掉群众基础，势必陷入绝境。如何顺应人心，揣摩观众心理，千方百计地加以满

足，历来是相声演员的重要课题。著名相声演员张寿臣谈表演经验时生动地说明了这个道理：

> 他（指观众）要是爱吃甜的，你给他吃莲子、果羹；他要是爱吃咸的，你给他上莲子、果羹就错啦。爱吃荤的，给上素的不成；爱吃素的，给上荤的不成；爱吃青菜，给上肉也不成。这跟厨师傅做饭一样，得通人的口味儿。

“学唱”正是这样。一些优美的唱段成为传唱一时的珍品，观众耳濡目染之余，自然产生了朴素的愿望：在灵活多变的相声艺术里能不能加以摹拟，有所反映呢？巧极了，相声艺人也早就跃跃欲试了。于是经过艺术上的再创造，使唱段摹拟适应相声艺术的特点和规律，观众的愿望变成了舞台上的“学唱”，怎么会不受欢迎呢？解放前，相声集中在北京、天津、保定、张家口、哈尔滨、沈阳、郑州、济南、西安等北方城市，解放后空前发展，可称遍地开花。它发展到一个地方，就往往出现学唱人们最喜欢的地方戏曲唱段，也说明“学唱”发展与观众要求之间的关系。

相声“学唱”的段子数量较多，类型也不一样。堪称百花齐放，各有千秋。如果从表现形式来划分，大致有以下几类：

第一类，以传统段子《戏剧杂谈》、《戏剧与方言》为代表。

这类段子不以人物刻划或情节曲折取胜，而以维妙维肖的摹拟和精辟独到的评介见长。它的精华在于：一方面，选取各种艺术形式里的最精采的唱段，进行活龙活现的摹拟。另方面，这种摹拟又不是唱片集锦，而是有介绍，有评价，有赞颂，有比较。这种极有见地的关于戏剧艺术规律和特点的评介，足以使富有特色的摹拟所带来的美感进一步升华，把“学唱”与发噱水乳交融地结合起来，给人以艺术享受。因此，这类唱段决不是唱段摹

拟加上插科打诨，而是通过精辟的评介和独到的摹拟，使之成为别开生面的相声式的“戏剧讲座”，给观众以丰富生动的知识，启发他们欣赏戏剧艺术的兴趣，艺术效果是十分强烈的。且看《戏剧与方言》的一段：

甲　京戏的唱、念，除了有几个字上口，大部分是北京音。不管剧中人是什么地方人，也得北京味儿，比如《空城计》……

乙　主角儿是诸葛亮。

甲　一念白是这味儿：‘呵？我把你这大胆的马谡哇！临行之时，山人怎样嘱咐于你，叫你靠山近水，安营扎寨，怎么不听山人之言，偏偏在这山上扎营，只恐街亭难保！”

乙　嗯！是北京味儿。

甲　本来诸葛亮不是北京人，

乙　是呀，山东人。

甲　山东诸城。山东人说话什么味儿？我最喜欢胶东话。

乙　怎么说？

甲　都这味儿：（学山东话）“喂！我说老张，你上哪儿去啦？”“哎，我上北边儿。”“你上北边儿干什么去啦？”“上北边儿那个地场找个人。你没事吗？咱一道去耍吧。”

乙　对！这是山东话。

甲　你听京戏，一点儿山东味也没有。

乙　那是怎么回事？

甲　这么唱就不好听啦！诸葛亮坐大帐，拿起令箭一派将：（学山东话）“我说马谡哪去啦？”

乙　嗯？

甲　（学山东话）“马谡听令。”“是。”

乙　噢！也这味儿？

甲　（学山东话）“叫你去镇守街亭，你可敢去呀？”“丞相你说什么？不

是镇守街亭吗？小意思，没大关系，告诉你说吧，交给我你就擎好儿吧！""马谡我告诉你说，那街亭虽小，关系重大！街亭要是一丢，咱们大家全都跟他完蛋啦！"

乙　这象话吗？

甲　京戏没有这样唱的。

乙　这样唱就不能叫京戏啦。

就这种表现形式来看，它没什么深刻的寓意，也没有什么起伏跌宕的惊人之笔，而是把精心选择的饱含情趣的戏剧唱段，置于艺术夸张之下，进行画龙点睛式的评介，运用起来是十分灵活自如的。

这类段子不断发展，从内容到形式都有所创新，突出的是与社会生活的有机结合，增强了作品的思想意义。粉碎"四人帮"以来涌现的《特殊的生活》、《杂谈地方戏》等都是这类的段子。

第二类，以《改行》、《关公战秦琼》、《罗成戏貂蝉》为代表。

这类段子的内容大都是"梨园掌故"式的"政治笑话"，描写旧时代里艺人的一些光怪陆离的遭遇。或是扮演根本无法扮演的戏剧，或是被迫从事"隔行如隔山"的行当，从无可奈何开始，到巧获胜利告终，既嘲讽了封建暴君的残暴统治，又歌颂了艺人的智慧才能，人民性是很强的。这些传统段子往往在长期的艺术实践中"一遍拆洗一遍新"，不断丰富、发展和提高。比如《关公战秦琼》，起初只有这么个粗略的轮廓：

豫省洛阳城西四十里，某富翁八旬寿辰，由上海邀京戏两班，演员共六百余名，每日两餐糯白米数石。迎寿之期，开戏名曰(亮箱)"跳加官"，毕。演《大赐福》。翁见各角色行头一新，喜。次演《双投唐》。翁不解京戏，大怒，唤班主至，令速换一出，再不合意，当下逐客令。班主

恐另出再不满意，即请翁自选之。翁又问曰："汝班中有唱红脸的吗？"班主回答："有。"翁又问："叫何名？"班主续答："红脸的即是关公。"翁令速演《关公战秦琼》。班主恐翁怒，速至后台，商之某红净扮演关公，某武生扮秦琼，各带四下手（即龙套），临上场时，嘱打鼓老开"急急风"上。四下手跑过场，红净走过场同下，武生率下手如之。班主恐翁怒，急将二人推出场外，净哼生哈，打鼓老嘲之曰："你瞎哼、哈二将！"遂打唱。生、净无法。净唱："你在唐朝我在汉！"生接唱："咱俩打仗为哪般？"净唱："教你打来你就打！"生唱："我要不打谁管饭？"（见老玄坛《笑海》）

这个故事曾在口头流传，唱的不是京戏，而是山东梆子。离得"河南某富翁"远了，而趋于"山东韩复榘"了。最后四句唱词是这样的：

你在唐朝我在汉，
咱俩打仗为哪般？
叫你咋干就咋干，
你若不干谁管饭？

后来的相声《关公战秦琼》显然从口头传说逐渐发展而来。如果拿原来的粗略轮廓跟今天的演出本子相比较，那可真是"今非昔比"呵！从思想到艺术都面目一新。具体表现在：

第一，思想性提高了。讽刺矛头鲜明地指向封建统治阶级，不仅仅暴露它的昏庸愚昧，而且着力刻划它的霸道豪横。例如，现在演出本的"底"是这样的：

甲 ……秦琼上来，俩人见面儿啦——秦琼拿着双锏："来将通名！"
"汉将关羽。"
"你是何人？""唐将秦琼。"

乙　这俩人凑一块儿啦!

甲　(关问秦)"为何前来打仗?"(秦答)"为……"

乙　为什么来打仗?

甲　"我知道为什么?"演员心里一生气:"唉! ……"这一"唉",坏啦。

乙　怎么?

甲　戏台上的规矩,这算"叫板"啦!

乙　是呀。

甲　打鼓的一听:怎么着?还有唱儿哪?(学打锣鼓"纽丝")拉胡琴的一听:还有我哪?(学拉胡琴)

乙　唱什么呀?

甲　现编的:(唱"西皮散板")"我在唐朝你在汉,咱俩打仗为哪般?"

乙　是呀,为什么打仗?

甲　"听了:(唱)叫你打来你就打,你要不打——(指韩父)他不管饭!"

乙　嗐!

与原来本子的"底"相比较,改动并不很大。四句唱词,主要是改了最后一句,由"我要不唱谁管饭"改为"你要不打(指韩父)他不管饭",变"我"一个人的发问为"你"和"他"之间的对立,这就把一般的发牢骚升华为面对面的痛斥。虽然只是几个字的更动,却不失为画龙点睛之笔。

第二,人物形象丰满了。原来本子里人物形象已然具备,但还不够鲜明。现在的本子里人物的性格特点提炼出来了。韩父的愚昧无知而又自以为是,艺人的无可奈何而又急中生智,构成人物形象的尖锐对立,成为整个段子悦人心目的灵魂。

甲　演员心里火大啦:这叫什么玩艺儿啦!走到台前唱"点绛唇":"将士英豪,儿郎虎豹,军威浩,地动山摇,要把狼烟扫。"

乙　行啦，"点绛"完啦。

甲　还得想定场诗呢！

乙　什么词儿？

甲　您听，词儿都不象话呀："大将生来胆气豪，腰横秋水雁翎刀。"

乙　嘿，明朝的词儿。

甲　"我本唐朝一名将，不知为何打汉朝？"——

四句定场诗，两句是明朝的词，根本和剧情不沾边；另两句是艺人临场现编的"水词"，居然可以蒙混过去，既表现了艺人的"艺高人胆大"，又表现了韩父的白痴，只配欣赏这种乌七八糟的大杂烩。

第三，摹拟成分增多了。现在的演出本子着眼于知识性，培养观众欣赏京剧艺术的兴趣，大大丰富了摹拟表演成份，而且力求逼真。从秦琼的装束打扮，到场面的"锣鼓经"，一招一式，一板一眼，细笔描绘，一丝不苟，真象有这么回事似的。真里有假，以真衬假，严严肃肃地表演荒唐透顶的事情，喜剧色彩格外浓重。

这类段子也有新的发展。粉碎"四人帮"以后编演的新相声《舞台风雷》就是这个路子。

第三类，以《空城计》、《三棒鼓》、《文昭关》、《阳平关》为代表。

这类段子是所谓的"杂学唱"，就是前面随便学唱几句，最后以带"包袱"的唱"攒底"。

从这类段子的内容看，大多是梨园趣话。旧社会有的戏曲艺人台上出了错，把戏唱砸了，小报一登，众口一传，就成了笑柄。到了相声艺人手里，加工为相声式的故事，情节越来越合理，趣味越来越浓厚，逐渐成为脍炙人口的相声段子。《空城计》是很典型的。它的"底"是那句有名的"一边一个一边仨"：

甲 打鼓老人家不管这个，打完了"闪槌"，胡琴儿一响，该他唱啦。

乙 是呀。

甲 净顾着跟我着急啦，他把词儿忘啦！

乙 呵！那怎么办哪？那就下去吧！

甲 啊！一拉马鞭儿下去啦，那后边儿都甭唱啦？戏也砸啦。

乙 那怎么办哪？

甲 那真得佩服人家，现编词儿，还要把这戏唱圆满喽。冲我一叫板："哼！……"心说：我倒霉倒你身上啦！

乙 一点儿不假。

甲 （唱）"老夫马上怒气发，"就这一句，台底下说："别嚷啦，别嚷啦，听吧！侯喜瑞改词儿啦！老夫马上怒气发——新词儿。"快板儿也编得好：（唱流水）"叫一声三军听根芽：每日出兵一边儿俩，今日你为何一边儿一个一边儿仨？努嘴儿挤眼儿你全不怕，还得老夫我把你拉……过来吧你！"

乙 拽过来啦！

从这个"底"可以看出，这类段子的特点是：不以思想性见长，而以趣味性取胜。趣味性来自哪里？显然来自新鲜巧妙。如果一成不变，墨守成规，那么随着新鲜感的消失，趣味性必然逐渐减弱，发展余地并不很大。因此，必须强调推陈出新，既要继承它的表现技巧，又要与现实生活结合起来，这样，天地自然广阔多了。解放后编演的《杂谈"空城计"》就是这方面的有益尝试。

第四类，以传统段子《黄鹤楼》（艺人称之为"腿子活"）、《捉放曹》、《汾河湾》为代表。

旧社会梨园行里有一种所谓的"假把式"，本来没什么本事，却又不懂装懂，不会装会，又不肯虚心求教于人，却故意采用抬

杠一类的狡诈手段，拐弯抹角地套人家的词。这类段子就是有感而发，针对这种现象，进行淋漓尽致的嘲讽。然而，它的思想意义却不止此，旁及与"戏棒锤"特点酷似的小市民。

就表现形式来说，跟《空城计》一类的段子也有所不同。《空城计》属于"一头沉"，基本上是逗哏的叙述故事，穿插一些摹拟表演；《黄鹤楼》一类的段子则近似"子母哏"，摹拟表演所占比重甚大，多少有点象闹剧，是其突出的特色。

第五类，以传统段子《树没叶》、《洪洋洞》、《安南舞》为代表。

这类段子虽然穿插有"学唱"，但，并不刻意求真，并不追求"学唱"神似而带来的美感，而是以"学唱"为手段，目的还在滑稽取笑，游戏的色彩甚浓。传统段子《树没叶》所唱的没叶的树，本身就象谜语。它的"底"是这样的：

甲　打头儿来。（唱）"今天没有事儿。"

乙　（唱）"前去耪耪地儿。"

甲　（唱）"来在了地头上……哽！"

乙　我就听这腔儿别扭。（唱）"看见树没叶儿。"

甲乙　（合）"放下了锄儿，一锄儿二锄儿吧连三锄儿，耪到了地头儿吧戳下了锄儿，嗯，不用锄儿！"

甲　"我说俺的儿子哎。"

乙　啧，又到这儿了。"喔！俺不是你的儿子，俺可是谁的儿子呢！"

甲　"那还用说啊。"

乙　"我说俺的爹呀。"

甲　"喔！你叫爹做嘛呀？"

乙　"我说俺的爹呀，那棵树它怎么没有叶儿呵？"

甲 "哪棵树没有叶儿啊?"

乙 "就是眼前那棵树。"

甲 "哇,就是那棵树啊?你是他娘的傻小子,那是个电线杆子!"

故意怪腔怪调,拿伦理关系开玩笑,找便宜,这些都是不可取的。抛开这些糟粕来看,这类"学唱"段子的特点是:尽管"学唱"所占比重不小,但其作用不在"学唱"本身的美学价值,而是为抓哏取笑提供某些材料。在这方面,与语言文字游戏有某些相似之处。

关于相声的"学唱",还可以分别从内容和形式两个方面进一步加以分析。

就"学唱"的内容来说,应该是思想性、知识性和趣味性三者齐备。

首先,思想性。

尽管"学唱"本身属于表现形式的问题。但仍保持着相声艺术反映生活的现实主义传统,使诙谐的"学唱"形式与积极的社会内容结合起来,从而获得旺盛的艺术生命力。前面提到的华子元《戏迷传》,它设计了个"戏迷"的人物,通过"戏迷"的嘴来学唱,本身并没有什么社会内容。后来逐渐发展成传统段子《改行》,就跟社会生活挂上了钩,说的是艺人被迫改行的事。起初有十三段之多,后来因其形式雷同,内容瑕瑜互见,逐渐有所淘汰。尽管有人"学唱"以贬低戏曲艺人为能事,但,真正流传下来的却不是这样的"学唱",而是那些摹拟精华、真正具有美学价值者。比如,《改行》里有过梅兰芳改行卖鲜花,说他卖晚香玉不会卖。有人要买十朵晚香玉,他左手托着片玉簪叶,右手一朵朵地捻着花。边捻边唱京戏:

一朵两朵连三朵,

四朵五朵和六朵，

七朵八朵和九朵，

再加一朵整十朵。

最后的"包袱"落在右手击节，往左手手心一拍，结果花全碎了，虽然有一定的趣味性，但，这样拿表演艺术家梅兰芳开玩笑，让人听着不大舒服。凡是优秀的"学唱"，对于所学唱的艺人不是贬低，而是抬高；不是丑化，而是美化，即使是开玩笑，也应该是善意的。如果嘲讽，则其矛头不应指向被摹拟的艺人，倒不妨拿相声艺人自嘲。《改行》里刘宝全、龚云甫、金少山的三段故事，经过长期的加工提炼，就具有这样的特色。且看刘宝全"改行"的那段：

甲　很多名艺人都改行啦！

乙　谁改行啦？

甲　唱大鼓的刘宝全老先生，唱的多好啊！

乙　是啊。

甲　那年头禁止娱乐，他没办法，改行了。

乙　他干吗去啦？

甲　卖粥去啦。

乙　卖粥？

甲　粳米粥，带点煎饼、果子、烧饼、麻花儿。

乙　卖粥得会吆喝。

甲　吆喝他不会，他会唱大鼓哇！他把他所卖的东西看了一下，编了一套词儿，合辙押韵。这么一吆喝，跟唱大鼓完全一样。

乙　唱大鼓得有鼓哇！

甲　他拿粥锅就当鼓。

乙　砂锅当鼓，还得有打鼓的鼓楗子哪！

甲　拿马勺当鼓楗子。

乙　板？

甲　拿一套儿烧饼果子当板。

乙　嘿！真能对付！

甲　（学三弦过门）（唱）"吊炉烧饼扁又圆，油炸的麻花脆又甜，粳米粥贱卖一子一碗，煎饼大小你老看看，贱卖三天不为把钱赚，所为是传名啊，我的名字叫刘宝全……"咚……哗啦。

乙　怎么啦？

甲　砂锅碎啦！

这里，通过维妙维肖、情趣盎然的"学唱"，极力渲染一代"鼓王"刘宝全的困境，博得人们的同情。"鼓王"空有一身绝技，却是走投无路，毫无办法。不改行不行，改行更不行。这怪谁呢？前面铺垫时曾经交代："那年头禁止娱乐，他没办法"，一声"咚……哗啦"，"包袱"响了，笑声里含着愤怒，含着泪水，成为对黑暗腐败的年头的鞭笞和控诉！

其次，知识性。

相声艺术来自民间，具有浓厚的生活气息。涉及生活面广，知识性强。这无疑是群众智慧的反映。相声艺术风格轻松，却又不是信口开河；相声语言高度夸张，却又不是胡诌乱扯。举凡优秀的相声段子，无不在反映生活的细腻、真实方面下功夫，具有认识时代和社会的作用。有的相声演员上得台来，洋洋洒洒，滔滔不断，让人家觉得象"大学教授"似的，就与相声的知识性有密切的关系。象《戏剧杂谈》、《戏剧与方言》这类的"学唱"段子，都以其丰富多采的知识性而给人以很大的艺术满足。如《戏剧杂谈》：

乙　京戏不用门。

甲　可有时候台上要描写个门，没有怎么办？

乙　呵？

甲　到必要的时候儿伸手一抓，就抓出个门儿来。

乙　抓出个门儿来？什么戏有这动作？

甲　《三娘教子》，老薛保一看天不早了，要出去看看小东人回来没有。这有开门、出门的动作。是这样：（学衰派老生走法，做开门、出门的动作，边念边做）"天到这般时候不见东人到来，待我出门去看。"注意啊，要抓门啦，（边说边做）上扦关儿、下扦关儿、拉开、门分左右、撩大带、迈门坎儿、走出来、再瞧后边儿。

乙　怎么样？

甲　什么也没有。

乙　是这样儿。

甲　特别需要门的时候，没有怎么办？搬把椅子搁那儿就算个门。

乙　什么戏拿椅子当门？

甲　《乌龙院》，宋江走了以后，阎婆惜搬把椅子往那儿一坐，就是个门；《武家坡》进窑那点儿，王宝钏也是搬把椅子。

乙　啾，就是跑坡那点儿。

甲　哎，是这样儿：（学青衣、老生动作，边唱边做）"前面走的王宝钏"，"后面跟的薛平贵"，"进得窑来把门掩……"（平贵拴马转身，看，愣住）

乙　怎么啦？

甲　进不去啦。

乙　那就是门嘛！

这里对京剧里某些程式动作的评点和介绍，尽管是夸张的，却又是有根有据、一丝不爽的。说到细微之处，会使熟悉京戏的人折服："呵！就是这样！"又使不够细心的观众惊叹："噢！原来如此！"

再次，趣味性。

趣味性和生活气息是紧密联系着的。离开生活这一艺术的源泉去找趣味，只能是些没什么意思的外加的笑料；只有从生活里寻求趣味，才是真正喜剧式的幽默。传统相声《黄鹤楼》刻划那个不懂装懂、连蒙带骗的小市民气味十足的假把式，就充满了从生活里观察、提炼的趣味性。且看其中的一段：

乙　你得唱诸葛亮那词儿呀。

甲　诸葛亮哪个词儿呀？

乙　你不会呀？

甲　废话，我干什么的？

乙　会，你就得唱啊！

甲　会就唱啦！

乙　还是不会呀。

甲　我是"叫官儿"；怎么不会呀？

乙　你倒是会，倒是不会呀？

甲　可说哪。

乙　什么叫可说哪？

甲　反正会倒是会。

乙　忘啦？

甲　也没忘。

乙　唱啊。

甲　想不起来啦。

乙　还是跟忘了一样啊！

甲　多新鲜。

乙　一句没唱就忘啦，还不新鲜？

甲　唱戏忘词儿不算包涵。

乙　没听说过！您一句没唱就忘啦，还不算包涵？

甲　我也不是满忘啦，头一句想不起来嘛！这出戏我们都好些年没唱啦。

乙　甭净说年头儿多少，您一句还没唱就忘啦！

甲　你一提我就知道。

乙　我告诉你："主公上马心不爽。"

甲　哎，可不是这个嘛。

乙　会啦？

甲　有咗。

乙　好，有。呛来七来呛来七来……

甲　哎，好些句儿哪？五句吧？

乙　哎，共合四句呀。

甲　四句啦？

乙　啊。

甲　"主公上马心不爽？"

乙　啊。

甲　二句不够辙。

乙　怎么？

甲　二句是"发花"。

乙　谁说的？"山人八卦袖内藏。"

甲　够辙。

乙　多新鲜哪！

甲　三句我改新词儿。

乙　改新词儿？

甲　听我的三句。

乙　那可不成，改新词儿那怎么唱啊？

甲　原有的那不象话呀。

乙　谁说的？"将身且坐中军帐"。

甲　这是第四句。

乙 三句。

甲 四句哪？

乙 啊……合着一句不会呀！

甲 得得，已经都说出来啦。

乙 "等候涿州翼德张。"

这个段子通篇充满浓厚的趣味性。趣味性从哪里来的呢？从生活里来。具体地说，来自生活气息浓厚的人物刻划。这个不懂装懂的小市民式的假把式不是干巴巴的概念，而是活龙活现的人物。它的特点是：

第一，一点不懂。段子里诸葛亮的唱词一共四句，他是一句不会，地地道道的"棒锤"，无知到了极点。

第二，打肿脸充胖子。别瞧他一句唱词不会，张嘴却是什么"叫官儿"，闭嘴又是什么"够辙"、"改词"，冒充内行。及至牛皮吹破了，还强词夺理："我也不是满忘啦，头一句想不起来！这戏我们都好些年没唱啦。"

第三，连蒙带唬。他要弄种种小动作，蒙一句是一句，唬一句是一句。到第四句，原形毕露，干脆说："得得，已经都说出来啦。"于是"无知"又加上"无赖"，十分无耻。

这一笔笔的性格勾勒，一层层的灵魂剥露，确实带来了耐人寻味的情趣。

就"学唱"的形式来说，应该是说、学、逗、唱的结合。

一方面，"学唱"讲究逼真、神似。宋代的"学像生"就要求象真的、象活的，相声也继承发扬了这一传统。这是相声艺术的美学要求所决定的，也是"学唱"的精髓。

过去有一种说法，认为相声"学唱"不能太象，说什么"学唱"

主要是为招笑，不能唱对了。甚至认为：如果相声演员学马连良象马连良，学荀慧生象荀慧生，人家就不听相声，而去听马连良、荀慧生了。在这种思想支配下，就不肯在"象"字上下功夫，甚至故意走样儿，把好端端的唱段搞成非驴非马的"四不象"，毫无美感，反而招致反感，是十分有害的。

这种看法显然是一种误解。诚然，相声的"学唱"不是一般的唱，既要求象，又要求逗，二者紧密结合。而其基础必须是学得是味儿，给人以美学享受。"学唱"也可穿插不是味儿的成份，那是根据表演需要，一闪而过，点到而已。对演员来说，既不是真唱不出来，又不是故意丑化，而是技艺卓绝，别具匠心，这才称得起是好的"学唱"。

另方面，"学唱"必须与滑稽取笑结合起来。"唱"里有"逗"，才能体现相声的规律和特点，否则就不成其为相声的"学唱"了。特别应该强调的是，滑稽取笑决非节外生枝的"出洋相"、"耍活宝"，而必须服务于"学唱"，同样也要给人以美感。且看《三棒鼓》的一段：

甲　您比方说，唱《玉堂春》。

乙　噢！

甲　唱出来这味儿——

乙　怎么个调子？

甲　比方说在关王庙见了王公子那段儿——

乙　噢！

甲　一看王三公子落魄了，她看着很难过……

乙　噢！

甲　一看：（唱）"呀！见公子这光景心中难忍……"

乙　（微笑，唱）"蒙三姐来到此足见情深。"

甲　啊！有两下子。

乙　哎！什么话哪！

甲　想不到在这地方会发现一位英俊小生啊！

乙　我要不唱这句，下边您不好唱。

甲　哎！不过我请您严肃一点。

乙　哎！这没不严肃啊！

甲　因为当时情况不是这样。

乙　啊？

甲　苏三一看见王公子心里很难过。

乙　是啊！

甲　您哪？

乙　哎，这个表情差点。

甲　不能笑。

乙　这话对。

甲　（唱）"你本是宦门后上等的人品哪，吃珍馐穿绫罗般般的称心，想不到你落得这般儿光景……"

乙　（笑）有意思。

甲　您乐什么？我这儿直哭，您那里还有意思。

乙　听您唱得好啊！

甲　啊？！

乙　我又把那表情给忘了。

这里"学唱"的是《玉堂春》里的悲剧唱段，跟《学梁祝》恰有异曲同工之妙。它的内容是悲剧，"学唱"的方式却是喜剧性的，二者结合得很紧密。逗哏的"学唱"是一板正经地按悲剧唱，捧哏的却不断"发乔"，引得逗哏的时而在戏剧表演之中，时而又跳到戏剧表演之外。一会儿哭，一会儿笑，既不牵强，又不庸俗，反映了相声的艺术规律和美学要求。它是艺人匠心和观众联想通力合作

的结晶！

除了学唱戏曲以外，相声段子里还有学唱外国歌曲或电影歌曲的。如近来涌现的《拉兹之歌》、《诗歌与爱情》等，尽管“学唱”的对象不一样，但就其基本规律来说，与“学唱”戏曲并没有什么两样。“学唱”歌曲受到广大群众的欢迎，有着广阔的前途！

附

主要参考书目

唐戏弄	任半塘 著	1958年作家出版社
中国俗文学史	郑振铎 著	1954年作家出版社
中国戏剧史长篇	周贻白 著	1953年中华书局
中国文学简史	林 庚 著	1957年上海古典文学出版社
中国小说史	北京大学中文系 著	1978年人民文学出版社
中国近世戏曲史	（日本）青木正儿 著	1958年作家出版社
曲艺论集	关德栋 著	1958年中华书局
说书史话	陈汝衡 著	1958年作家出版社
宋金杂剧考	胡 忌 著	1959年中华书局
也是园古今杂剧考	孙楷第 著	1953年上杂出版社
论中国短篇白话小说	孙楷第 著	1953年上海棠棣出版社
从秧歌到地方戏	黄芝冈 著	1951年中华书局
江湖丛谈（一、二、三集）	云游客 著	北京时言报社
人民首都的天桥	张次溪 著	1951年修绠堂书店
北平俗曲略	李家瑞 著	1933年国立中央研究院
俗文学概论	杨荫深 著	1946年世界书局
王国维戏曲论文集	（清）王国维 著	1957年中国戏剧出

		版社
曲艺的创作和表演	老　舍 等著	1956年北京工人出版社
张协状元	魏建功手抄本	
相声集	上海文艺出版社编	1979年
相声传统作品选	中国曲艺研究会编	1957年作家出版社
侯宝林相声选		1979年人民文学出版社
历代笑话集	王利器 辑	1956年上海古典文学出版社
相声创作选集	中国曲艺研究会编	1957年作家出版社
北京曲艺选	北京市文联编	1959年北京出版社
中国古代寓言选	北京大学中文系编	
清平山堂话本	（明）洪　楩编	1957年上海古典学出版社
三国志	（晋）陈　寿 著	1963年中华书局
清代北京竹枝词	杨米人 等著	1962年北京出版社
水浒全传	施耐庵　罗贯中 著	1954年人民文学出版社
大戏剧家关汉卿杰作选	吴晓铃 等注释	1958年戏剧出版社
西厢记诸宫调	董解元 著	1955年文学古籍刊行社
诸子集成		1935年国学整理社
东京梦华录（外四种）	（宋）孟元老 等著	1956年上海古典文学出版社
录鬼簿（外四种）	（元）钟嗣成 等著	1978年上海古籍出版社

史　记	（汉）司马迁 著	1959年中华书局
春秋左传读本	王伯祥 选注	1957年中华书局
韩非子集释	陈奇猷 校注	1974年上海人民出版社
稗　海	刘　陶 校辑	超群商氏半埜堂
酉阳杂俎	（唐）段成式 著	上海文瑞楼石印
乐府杂录	（唐）段安节 著	丛书集成
碧鸡漫志	（宋）王　灼 著	中国文学参考资料小丛书
春渚旧闻	（宋）何　薳 著	丛书集成
七修类稿	（明）郎　瑛 著	1959年中华书局
西湖游览志余	（明）田汝成 著	光绪丁氏嘉惠堂
负苞堂集	（明）臧懋循 著	1958年古典文学出版社
通俗编	（清）翟　灏 著	无不宜斋雕
扬州画舫录	（清）李　斗 著	1960年中华书局
帝京岁时纪胜	（清）潘荣陛 著	1961年北京出版社
燕京岁时记	（清）富察敦崇 著	1961年北京出版社
金鳌退食笔记	（清）高士奇 著	丛书集成

后　记

这本小册子是我们计划撰写的《中国相声史稿》中的一部分，仅把清代相声艺术成熟以前，孕育相声产生的诸种因素做了一个归纳。严格地说，它只是一部材料的爬梳，还缺乏缜密精当的理论阐发；以"说、学、逗、唱"为纲的方法是否能切中相声发展的实际，也有待和更多的研究者一道讨论推敲。

曲艺（包括相声）是我国民族艺术的宝贵财富，在我国文艺史上具有不容忽视的地位和作用，我国戏曲、小说的产生和发展无不和民间曲艺有关。但是长期以来由于封建统治者的摧残、士大夫阶级的鄙视，曲艺一直是难登"大雅之堂"的。解放以来，在党的文艺方针指引下，曲艺获得了新生，并且越来越为广大群众所喜闻乐见，不少外国朋友也十分瞩目。然而迄今为止，我们还没有一部哪怕是极为粗略的《中国曲艺史》；曲种史的研究也极落后。因此，我们这个小册子与其说是浅陋的草创，不如说是引玉之砖。我们相信今后一定会有更多更为精当的相声史著问世。

这个小册子在撰写过程中，得到了中国社会科学院文学研究所吴晓铃先生的热心帮助和指导。吴先生舍己耘人，不仅放下了自己的研究工作为本书审稿，还多次带我们调查访问。另外，任半塘先生也为我们提供了不少材料。北京大学中文系魏建功先生以及陈熙中同志也关心此书。遗憾的是成书之日，魏

先生已辞别人世，在此我们表示深切的悼念。

中国曲协和《曲艺》编辑部、《北京大学学报》、《南开学报》等有关同志也给了我们很大支持。人民文学出版社编辑部及有关同志热心帮助，并提出很可宝贵的意见，在此一并致谢。

一九八〇年六月

[General Information]
书名=相声溯源
作者=侯宝林
页数=227
SS号=10174053
出版日期=